分类号[注1]：__________ 密级[注2]：__________
UDC[注3]：__________ 学号[注4]：__________（宋体小四）

南京藝術學院

硕士学位论文

《风雅十二诗谱》校勘与译谱

研究生姓名：汪亚

导师姓名：王晓俊教授

申请学位级别 硕士研究生　　学院名称 音乐学院

专 业 名 称 音乐与舞蹈学　　研究方向 中国音乐史

论文提交日期 20 年 月 日　　论文答辩日期 2020年6月16日

学位授予单位 南京艺术学院　　学位授予日期 20 年 月 日

答辩委员会主席__________　　评 阅 人__________

20 年 月 日

南京艺术学院研究生学位论文独创性声明和使用授权书

独 创 性 声 明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行研究工作取得的研究成果。本人声明：除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表的或撰写过研究成果，也不包含其他人为获得南京艺术学院或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名： 汪亚 签字日期： 2020 年 6 月 7 日

学位论文使用授权书

本学位论文作者完全了解南京艺术学院有关保留、使用学位论文的规定，即南京艺术学院有权保留并向国家有关部门或机构送交本院博士、硕士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权南京艺术学院可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名： 汪亚 导师签名：

签字日期： 2020 年 6 月 7 日 签字日期： 2020 年 6 月 7 日

摘要

《风雅十二诗谱》由南宋赵彦肃所传，最早见于宋代朱熹所撰《仪礼经传通解》中。由于宋代印刷技术的普及以及宋人对诗乐传统的重视，《风雅十二诗谱》得到了较好的保存和传播。本文通过对《风雅十二诗谱》传播状况的考察及存见版本的梳理，明确了《仪礼经传通解》本是包括《瑟谱》本在内后世诸本的主要来源。基于此，笔者选用《仪礼经传通解》本作为《风雅十二诗谱》的校勘底本。在校勘中，笔者结合古典文献学领域的相关成果，从版本学的角度出发，对目前尚存诗谱部分的三种“宋刊元明递修本”《仪礼经传通解》进行了考察。通过与未经后人补修的宋刊本“市桥本”（仅存《中庸》一卷）进行比对，明确了三种版本诗谱部分的补版情况。在此基础上，笔者将三种诗谱版本原刻部分挑出，并结合谱字的漫漶程度及补版比例，组合成一个新的校勘底本，以此展开对诗谱谱字的校勘工作。其中，叶 1-10 以南京图书馆藏“丁丙旧藏本”为底本，叶 11-12 以东京大学东洋文化研究所藏“傅增湘旧藏本”为底本。此外，基于本文的校勘结果，笔者进一步尝试对《风雅十二诗谱》进行译谱。在译谱工作中，笔者参照了部分学者对大晟钟的实际测音结果来选择译谱的黄钟音高，并结合《风雅十二诗谱》篇名后所注宫调，将前六篇“小雅”译为 C 宫调式，后六篇“国风”译为 C 商调式。

[关键词]《风雅十二诗谱》；雅乐；诗乐；诗谱；古乐谱

Abstract

The book of elegant twelve poems was handed down by Zhao Yansu in the Southern Song Dynasty. It was first seen in the book of rites, biography and general interpretation written by Zhu Xi in the Song Dynasty. Due to the popularization of printing technology in Song Dynasty and the attention paid by Song people to poetry and music, the elegant twelve poems has been well preserved and spread. Based on the investigation of the spread of the book of twelve elegant poems and the sorting of the existing versions, this paper makes clear that the book of rites is the main source of the later books, including the book of rites. Based on this, the author chooses the book of Yili Sutra as the basis of collation. In the collation, the author combines the relevant achievements in the field of classical philology, and from the perspective of edition study, makes an investigation on three kinds of "song published, Yuan published, Ming Dynasty revised edition" of the book of rites. By comparing with shiqiaoben (only one volume of the doctrine of the mean), which was published in the Song Dynasty, the supplement situation of the three versions of the poetry spectrum was made clear. On this basis, the author selects out the original parts of the three versions of the poetry score, and combines the degree of spread and the proportion of supplement to form a new collation base, so as to carry out the collation of the poetry score. Among them, pages 1-10 are based on the "old collection of Ding Bingjiu" collected by Nanjing Library, and pages 11-12 are based on the "old collection of Fu Zengxiang" collected by Toyo Culture Institute, Tokyo University. In addition, based on the collation results of this paper, the author further attempts to translate the "elegant twelve poems". In the work of translation, the author selects the pitch of the yellow bell according to the results of some scholars' actual measurement of the Dasheng bell. Combined with the palace tune noted after the title of the twelve poems of elegance, the author translates the first six "Xiaoya" into the c-palace style and the last six "Guofeng" into the c-business style.

[Key words] elegant twelve poetry score; elegant music; poetry music; poetry score; ancient music score

目录

摘要 I

Abstract II

目录 I

绪论 1

一、选题缘起 1

二、研究现状综述 1

(一) 年代、作者归属等乐谱相关信息的考订 3

(二) 版本研究与校勘 4

(三) 译谱 6

(四) 音乐形态分析 7

(五) 存在问题 8

三、研究方法与目的 8

第一章 《风雅十二诗谱》概述 10

第一节 《风雅十二诗谱》简介 10

一、乐谱属性和形态 11

二、成谱年代与作者归属 11

第二节 《风雅十二诗谱》的成谱背景 12

一、《风雅十二诗谱》与诗乐传统 12

(一) 诗是可以歌唱的乐歌 13

(二) 诗乐在周代礼仪活动中的广泛运用 14

(三) 春秋以后诗乐的发展概况 16

二、《风雅十二诗谱》与北宋雅乐理论 17

(一) 字音关系 18

(二) 起、落音特点 18

(三) “四清声”的运用 19

三、《风雅十二诗谱》与宋人诗乐实践 20

第三节 《仪礼经传通解》载《风雅十二诗谱》序、跋释义 22

一、总序原文及解析 22

二、“《小雅》六篇”序文及解析 23

三、“《国风》六篇”序文及解析 23
四、跋文及解析 24
小结 25

第二章 《风雅十二诗谱》的流传与存见版本源流 26
第一节 《风雅十二诗谱》的流传 26
一、本土流传情况 26
二、域外流传情况 28
第二节 存见版本考察 34
一、宋代版本 3 种 34
(一) 《仪礼经传通解》本 35
(二) 《诗传遗说》本 35
(三) 《瑟谱》本 35
二、明代版本 8 种 35
(一) 《钟律通考》本 35
(二) 《雅乐发微》本 36
(三) 《乐律纂要》本 36
(四) 《乐典》本 36
(五) 《南雍志》本 37
(六) 《律吕正声》本 37
(七) 《三百篇声谱》本 37
(八) 《魏氏乐谱》本 38
三、清代版本 8 种 38
(一) 《古乐书》本 38
(二) 《大乐元音》本 39
(三) 《礼书纲目》本 39
(四) 《乐律表微》本 39
(五) 《律话》本 40
(六) 《律音汇考》本 40
(七) 《声律通考》本 41
(八) 《诗经古谱》本 41
第三节 版本源流分析 43
一、《仪礼经传通解》是后世诗谱版本的主要来源 43
二、《瑟谱》所载“诗旧谱”是否“另有所本” 44

小结......47

第三章 《风雅十二诗谱》谱字校勘......48

第一节 对前人校勘成果的查检......48

一、乐谱版本和书籍版本概念的理解与区分......49

二、校勘底本的选择......49

第二节 校勘准备......51

一、选择校勘工作本......51

二、三种宋刊本《通解》所载诗谱状况......52

(一) 谱字漫漶、清晰程度......53

(二) 版式特征......54

(三) 补版情况......57

三、明确校勘思路......59

第三节 校勘结果......60

一、“《小雅》六篇”校勘结果......60

二、“《国风》六篇”校勘结果......63

小结......66

第四章 《风雅十二诗谱》译谱......67

第一节 前人译谱成果分析......67

一、译谱成果举要......67

(一) 《诗经古谱》的译谱......67

(二) 王光祈的译谱......69

(三) 赵如兰的译谱......69

(四) 毕铿的译谱......70

(五) 杨荫浏的译谱......71

(六) 夏野的译谱......72

(七) 张红梅的译谱......73

(八) 杨影子的译谱......74

二、各版本译谱比较......75

(一) 黄钟音高......76

(二) 调式调性......76

(三) 译谱中的节奏处理......77

第二节 译谱说明......77

一、黄钟音高的选择......77
二、译谱中的调式调性问题......78
三、译谱中的节奏问题......78
第三节 《风雅十二诗谱》试译......79
一、“《小雅》六篇”译谱......79
二、“《国风》六篇”译谱......86
小结......90

结语......91

一、本文主要结论......91
(一) 《风雅十二诗谱》应成谱于南宋时期......91
(二) 《仪礼经传通解》本是后世各本的主要来源......91
(三) 校勘底本宜以三种“宋刊元明递修本”《通解》所载《诗谱》组合而成......92
(四) 译谱工作中黄钟音高、调式调性及节奏问题说明......92
二、下一步研究设想......92

附录：校勘记......94

参考文献......100

致谢......103

绪论

一、 选题缘起

作为我国现存第一部诗歌选集,《诗经》与音乐联系紧密。随着历史推移,《诗经》唱词部分虽得以保存，但其曲调却逐渐失传，成为了单纯的文学作品。由于《诗经》是先秦儒家经典之一，历来备受儒者推崇，有关《诗经》与音乐的关系以及歌唱方式等问题的讨论不绝如缕。尤其宋代以来，出现了由后人拟作的《诗经》乐谱，如南宋朱熹《仪礼经传通解》载《风雅十二诗谱》、宋元之际熊朋来作《诗新谱》、明朱载堉作《乡饮诗乐谱》以及清乾隆年间所编《钦定诗经乐谱全书》等。与其他《诗经》乐谱相比，本文的研究对象《风雅十二诗谱》是目前所见最早的《诗经》乐谱,亦是现存最早采用律吕谱记谱的乐谱。该谱集反映了宋代雅乐与诗乐实践的情况，集中体现了宋人的诗乐观，是研究宋代音乐及诗乐发展的重要文献，理应给予足够的重视。

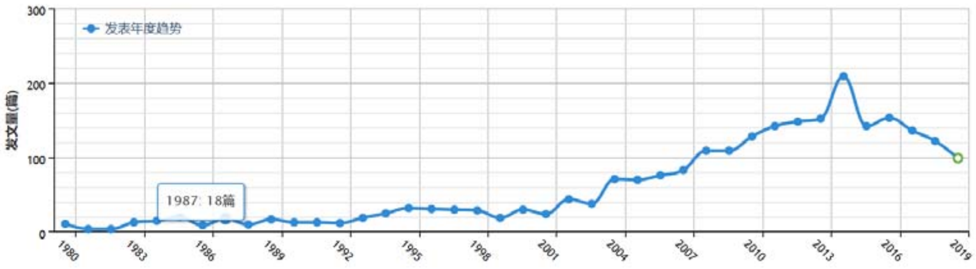
《风雅十二诗谱》由南宋赵彦肃所传，最早见于宋朱熹所撰《仪礼经传通解》中。后世亦多有学者转载和评述。20 世纪中叶以来，以杨荫浏、赵如兰为代表的近代学人曾对《风雅十二诗谱》的年代、版本等相关信息进行了考证，并有部分学者对该谱集进行了译谱工作。随后，部分年轻学者加入到了对该谱集的研究中，如张红梅、杨影子等。尽管如此,《风雅十二诗谱》仍然尚未引起学术界的广泛重视。此外，就现有研究成果来看，有关该谱集的部分问题也尚未达成共识，如该谱集的成谱年代、校勘底本的选择、译谱的黄钟音高等。基于此，笔者希望以该谱集作为硕士论文的研究对象，期望能在该谱集的版本源流考察、校勘以及译谱等方面取得新的进展。

二、 研究现状综述

我国现代意义上的音乐史学研究发端于 20 世纪上半叶。从 20 世纪 30 年代以来，通过几代学人的共同努力，音乐史学研究有了较大发展。随着研究领域的不断扩大、研究材料的不断丰富以及研究方法的越发多样，音乐史学的研究不断细化，形成了音乐文献研究、音乐文物研究、音乐人物研究、乐器史研究、音乐事件研究、音乐思想研究、古乐谱研究等诸多领域。

相较于上述领域,有关我国古代雅乐的研究起步较晚。由于 20 世纪特殊的历史环境,宫廷雅乐曾被视作封建糟粕,因而未受到应有的重视。当时学界普遍认为雅乐不能代表中国古代音乐,更应关注与雅乐相对的俗乐。[1]尤其是宋代雅乐,一度被认为是复古思潮下的“假古董”。值得注意的是,即便如此,20 世纪中国音乐研究所的学者与湖南省音乐工作者等组成的“湖南民间音乐普查小组”曾对湖南民间音乐进行了全面考察,其中就包括湖南地区的祭孔仪式音乐。尽管这部分资料并未收进正式出版的《普查报告》中,但其还是幸运的被保存了下来,并成为后学研究仪式音乐、祭孔音乐的重要材料。正如张振涛所说:“这两个特意被标明为‘附录’、当时已经开始成为敏感领域的‘宗教音乐’、‘仪式音乐’的内容,是今天看来最具学术价值的部分。”[2]

改革开放以后,随着思想解放,学界对雅乐的态度有所改变。这类曾被视为封建糟粕的音乐遗产重新进入了学人的视野。特别是进入 21 世纪之后,如下图所示,雅乐研究的成果在数量上呈现了不断上升的趋势。尤其在 2014 年,相关文章共有 209 篇,达到了前所未有的高峰。



图表 1.1980-2019 雅乐研究成果趋势图[3]

历代朝廷都注重制礼作乐,将“礼”、“乐”视作维护统治、管理国家的有效手段。北宋时期,在儒学复兴的背景下,尤其强调礼乐的作用。据《宋史·乐志》记载,自建隆年间到崇宁年间乐制就历经了六次变化。[4]杨荫浏先生曾指出“在中国历史上,特别重视宫廷雅乐的,是宋朝和清朝的统治者……宋朝统治者在《雅乐》上曾花了不少的脑筋,所以

[1] 如黄翔鹏先生曾撰写《雅乐不是中国音乐传统的主流》一文,文中提到:“雅乐在封建社会中,名义上颇受统治阶级的重视,实则艺术水平甚低,从来只被当作‘礼’的附庸,更谈不上是否可能成为中国音乐传统中的主流。至于现代残存的孔庙乐,它是脱胎于假古董——拟古的雅乐的再度仿制品,实在不值一谈。”

[2] 张振涛.风起田野——杨荫浏与中国艺术研究院音乐研究所的民间音乐考察[J].星海音乐学院学报,2007(04):19-29.

[3] 该图表来自中国知网,通过检索“主题:‘雅乐’(精确)或者关键词:‘雅乐’(模糊)”得出该图表数据。

[4] 宋史卷一百二十六:志第七十九:乐一[M]//宋史:第 9 册.北京:中华书局,1977:2937.

宋代的《雅乐》，比较富有代表性。”[①]在这种背景下，“ 诗乐 ” 也获得了新的发展。

本文的研究对象《风雅十二诗谱》是流传至今最早的《诗经》乐谱，也是现存最早采用律吕谱记谱的乐谱。该谱集最早见于宋代朱熹撰写的礼学著作《仪礼经传通解》中。据该书所载，此谱为南宋赵彦肃所传。诗谱集共有十二首诗乐谱，按次序分别为：《鹿鸣》《四牡》《皇皇者华》《鱼丽》《南有嘉鱼》《南山有台》《关雎》《葛覃》《卷耳》《鹊巢》《采蘩》《采蘋》。其中，前六首出自《小雅》，其后三首出自《国风·周南》，最后三首出自《国风·召南》。

近代有关《风雅十二诗谱》的研究是从 20 世纪中叶开始的，以杨荫浏、赵如兰等学者的研究为代表，这一时期的研究主要集中在对乐谱信息的考察以及译谱等方面。21 世纪以来，部分年轻学者开始加入到对该谱集的研究中，如吴志武、张红梅、杨影子等。从研究现状来看，相关研究主要包括四个方面：年代、作者归属等相关信息的考订，版本研究与校勘，译谱以及音乐形态分析等。

（一）年代、作者归属等乐谱相关信息的考订

有关《风雅十二诗谱》的成谱年代问题，学界主要有两种观点，其一为“ 宋代说 ”；其二为“ 唐代说 ”。

杨荫浏、黄翔鹏、金文达、刘再生等学者认为《风雅十二诗谱》应是宋人拟作而成。杨荫浏认为该谱是宋人伪造的“ 假古董 ”，他在《中国古代音乐史稿》中指出《风雅十二诗谱》中《国风》部分的六首歌曲并未体现民歌所特有节奏和气质，所以其并非是周代的民歌，而应该是宋人拟作而成。此外，他认为从音域的角度来看，该谱集适合依大晟律的黄钟音高来译谱。若按唐代开元年代的音高标准来译写，其高音部分声音较高，不适宜歌者演唱，低音部分也得不到充分的展现。[②]黄翔鹏同样也认为此谱应是宋人伪作。他在《雅乐不是中国音乐传统的主流》一文中说道：“ 朱夫子朱熹可谓是儒家正宗，他倒力主用全七声。他所介绍的一部假古董，所谓赵彦肃传的《大唐开元风雅十二诗谱》虽然从宫调上已经露出马脚，实为宋人伪作。”[③]金文达在《中国古代音乐史》一书中指出：“ 宋室南渡之后，进士赵彦肃又沿着北宋提倡诗乐的恶习，于乾道年间伪造了所谓唐开元《风雅十二诗谱》。”[④]刘再生认为《风雅十二诗谱》“ 这种一字一声的曲调，应是宋代宫廷雅乐的典型风格 ” 。该谱“ 实际上是宋人的伪造，也是长期复古思想支配下的产物。 ”[⑤]

不过，音乐史学界也有另一种截然不同的意见，即认为《风雅十二诗谱》未必是宋人

[①] 杨荫浏.中国古代音乐史稿(下)[M].北京：人民音乐出版社，1981.380;540.

[②] 杨荫浏.中国古代音乐史稿[M].北京:人民音乐出版社,1981.383-384.

[③] 黄翔鹏.雅乐不是中国音乐传统的主流[J].人民音乐,1982(12):11-12.

[④] 金文达.中国古代音乐史[M].北京:人民音乐出版社.1994.318-319.

[⑤] 刘再生.中国古代音乐史简述（修订版）[M].北京:人民音乐出版社,2006:450-451.

伪作。其中，认为该谱是由唐代流传下来的学者有夏野、毕铿（英国）、刘明澜、刘德义、王德埙等。夏野在《<唐代风雅十二诗谱>的节奏问题》一文中指出："将《风雅十二诗谱》视作'假古董'从而对其全盘否定是不应该的。从此谱中可以反映唐人对古乐的理解。"[①]此外，在其所著的《中国古代音乐史简编》一书中，也将《风雅十二诗谱》放入了隋唐、五代音乐的章节之中。[②]英国学者毕铿也认为该谱是唐传乐谱，并且试图通过音乐形态分析来找到其与唐代音乐的联系。[③]除上述研究外，还有部分学者对《风雅十二诗谱》进行了译谱。由于译谱工作涉及到黄钟音高标准问题，而唐代和宋代的黄钟音高标准有所差别，因而不同版本的译谱实际也体现了不同学者对该谱成谱年代的看法。

由此可见，《风雅十二诗谱》成谱年代问题在学界尚未形成定论。从上述两种观点的论证来看，虽然有部分学者支持"唐代说"的观点，但缺乏具有说服力的证据。相比之下，杨荫浏先生从音乐形态和音域的角度对其进行的论证则更为充分，更具说服力。

（二）版本研究与校勘

有关《风雅十二诗谱》的版本信息最早可见于 20 世纪的音乐书目。如袁同礼编纂的《中国音乐书谱目录》、中央音乐学院中国艺术研究所编著的《中国古代音乐书目》（初稿）以及由中国艺术研究院音乐研究所资料室编著的《中国音乐书谱志》等[④]。《中国音乐书谱目录》一书共分四个部分，分别是："乐书"、"琴书"、"其他乐器"和"杂书"，其中"乐书"中录有熊朋来《瑟谱》、朱载堉《律吕精义》中"乡饮诗乐谱"以及清代《诗经乐谱》等诗乐谱的条目，"琴书"一类中录有清代邱之稑所撰《风雅十二诗谱琴谱》条目。[⑤]《中国古代音乐书目》一书分"存见"、"散佚"和"待访"三个部分，"存见部分"又分理论·历史、歌曲音乐、舞乐、说唱音乐、戏曲音乐、器乐、宗教音乐·典礼音乐、综合类和附录九类。歌曲音乐类中专列诗经音乐一栏，其中收录条目"风雅十二诗谱一卷"，并指出《风雅十二诗谱》的两种版本：《仪礼经传通解》本和《律音汇考》本。[⑥]《中国音乐书谱志》一书在歌曲音乐类的古代歌曲中列有"风雅十二诗谱一卷"，该书同样列出了该谱的两种版本，即《仪礼经传通解》本和《律音汇考》本，并补充了馆藏信息。[⑦]

---

① 夏野.唐代风雅十二诗谱的节奏问题[J].音乐研究,1987(04):11-12.

② 夏野.中国古代音乐史简编[M].上海:上海音乐出版社,1989:88-89.

③ 参见赵如兰.Song Dynasty Musical Sources and Their Interpretation[M].Harvard University Press.1967:10.原文为：Laurence Piken also found in these songs certain musical features which argue in favor of their pre-Song or Tarng origin.

④ 中央音乐学院中国艺术研究所编著的《中国古代音乐书目》（初稿）即为中国艺术研究院音乐研究所资料室编著的《中国音乐书谱志》，两者均出自王世襄。

⑤ 袁同礼.袁同礼著书目汇编,第一册[M].北京:国家图书馆出版社,2010:7-32.

⑥ 中央音乐学院中国音乐研究所.中国古代音乐书目（初稿）[G].北京:音乐出版社,1961.22.

⑦ 中国艺术研究院音乐研究所资料室编.中国音乐书谱志[G].北京:人民音乐出版社,1994.12.

除上述音乐书目载有《风雅十二诗谱》的版本信息外，部分学者在研究时对该谱的版本情况进行了考察。如赵如兰、吴志武、张红梅和杨影子等。赵如兰在《宋代音乐史料与其解译》一书中讨论了《仪礼经传通解》一书的版本问题。她指出，《仪礼经传通解》一书最早出版于 1212 年至 1222 年之间，该版本保存于台北“国家图书馆”。此外，日本留有一份 1662 年的版本以及在 1831 年至 1850 年之间中国还有若干版本。除了对《仪礼经传通解》一书版本的讨论，赵如兰还介绍了后世文献对该谱的转载情况，其中对陈澧《声律通考》中保存的《风雅十二诗谱》评价较高，认为该版本是经过仔细核对的版本。[①]张红梅《南宋三种传世乐谱的宫调研究》一文对《四库全书》本、《仪礼经传通解》本、《律音汇考》本、《瑟谱》本等《风雅十二诗谱》的版本进行了校对，指出了不同版本存在谱字出入的情况，并对《诗谱》进行了校勘工作。张著的校勘是以《四库全书》所收《仪礼经传通解》中的《风雅十二诗谱》为底本，她指出“《四库全书》作为清代的大型丛书，就其校勘来说，应该是值得信任的。适合作为《风雅十二诗谱》校勘的底本。”[②]《仪礼经传通解》本选用的是保存于日本的三十七卷刻本，出版于 1669 年；《律音汇考》本选用的是清道光十八年刻本；《瑟谱》本选用的是清代陶福恒校订的六卷本。张著正文有详细的校勘记录，并通过对上述版本的校对，指出《仪礼经传通解》本误刻最少，所以是最好的版本。[③]值得注意的是，该作者在其另一篇文章中更换了校勘底本，该文不再以《四库全书》本《仪礼经传通解》作为校勘的底本，而是选用日本宽文九年出版的《仪礼经传通解》作为诗谱校勘的底本。[④]吴志武在《中国古代四种<诗经>乐谱及其东传韩日研究》一文指出，《风雅十二诗谱》在流传过程中，后世多有转载的现象，并列出了宋代朱鉴《诗传遗说》、元代熊朋来《瑟谱》、明代倪复《钟律通考》、清代胡彦升《乐律表微》、陈澧《声律通考》等版本。[⑤]郑俊晖《朱熹音乐著述及思想研究》一文是将《仪礼经传通解》本和《瑟谱》本进行了对校。并将校勘谱附于附录 2 中。其《仪礼经传通解》选用了《朱子全书》点校本，《瑟谱》则是据《四库全书》本参以清道光丁未刊本。通过对校勘结果的统计，作者指出两种版本的差异主要集中在以下四个方面：“一类是缺笔，如《鹿鸣》第一章、

[①] 赵如兰.《Song Dynasty Musical Sources and Their Interpretation》[M].Harvard University Press.1967:9-10.原文为：The Yilii Jingjuann Tongjiee was first printed between 1217 and 1222, and a copy of this edition is now in the “National Central Library” in Taiwan. There are also a Japanese edition of 1662 and several Chinese editions printed between 1831 and 1850. The musical settings of the twelve poems have often been reproduced in other works, notably in the Seh Puu, which will be discussed below, and in the Yueh Dean[Canons of Music] by Hwang Tzuoo Ufe (1490-1566) and a carefully collated edition can be found in Sheng Liuh Tongkao [A Historical Investigation of the Scale System] by Chern Lii (1810-1882).

[②] 张红梅.三种南宋传世乐谱的宫调研究[D].中央音乐学院,2006:11.

[③] 同上

[④] 参见张红梅.《风雅十二诗谱》的版本校勘与谱字考订[J].鲁东大学学报(哲学社会科学版),2019,36(02):73-78.

[⑤] 吴志武.中国古代四种《诗经》乐谱及其东传韩日研究[J].文化艺术研究,2010,3(05):129-137.

《关雎》第三章中的‘太’与‘大’字等；二是颠倒，如《鱼丽》第六章第一句中的2个谱字，《仪礼经传通解》作‘黄、姑’，《瑟谱》作‘姑、黄’等；三是误字，如《皇皇者华》第三章第四句‘爰’字，《仪礼经传通解》记谱为‘黄’，《瑟谱》记谱为‘南’；四是自相矛盾，表现在《瑟谱》中律吕谱字和工尺谱字之间。”[①]杨影子在《宋代以降<风雅十二诗谱>的版本谱系研究》一文对《诗经》乐谱进行了校勘。在《风雅十二诗谱》校勘部分，首先是对《风雅十二诗谱》篇目的调名进行对照，其次是将《风雅十二诗谱》的律吕谱字进行校对，该文的校勘工作涉及到的版本较多，包括《诗传遗说》本、《乐律纂要》本、《雅乐发微》本、《礼书纲目》本、《大乐元音》本、《仪礼经传通解》本、《礼乐通考》本、《古乐书》本、《乐律表微》本、《钟律通考》本、《乐典》本、《律话》本、《律吕正声》本、《声律通考》本等多个版本。其校勘的思路是以《四库全书》本《仪礼经传通解》中所载的《风雅十二诗谱》作为祖本，对其余各版本中与祖本存在差异之处进行校对。并附有详细的校对记录。[②]

(三) 译谱

据笔者的初步整理，前人译谱成果主要包括《诗经古谱》的译谱、王光祈的译谱、杨荫浏的译谱、赵如兰的译谱、毕铿的译谱、张红梅的译谱、杨影子的译谱等。这些不同译谱版本的差异主要体现在黄钟音高、调式调性以及节奏节拍等三个方面。

黄钟音高的选择在上述版本的译谱中存在着较大区别。黄钟音高的确定对译谱的整体音高起着决定性的作用，是译谱工作中不可绕过的问题。上述各版本的译谱在黄钟音高的选择上主要有以下几种：将黄钟译为C音、黄钟译为D音、黄钟译为E音、黄钟译为F音。

在调式调性方面，部分学者的译谱标明了明确的调式和调性。如，《诗经古谱》的译谱是将前六篇《小雅》译为C大调，后六篇《国风》则译为D大调。杨荫浏所译《关雎》有固定升降记号，但其作用应该并不是确定调性，而是为了方便标记升F音。夏野所译《采蘩》以E为黄钟，其认为从实际风格来看，该篇更倾向于燕乐宫调，所以在译谱时调号采用了E宫标记。《鹿鸣》一篇同样按黄钟为E音译谱，宫调方面则译为雅乐音阶E宫调。除上述两篇译谱外，夏野在其《中国古代音乐史简编》一书中对《关雎》一篇进行了译谱。该译谱与其他两篇不同，以D音为黄钟而非前两篇的E音，在调号方面为两个升号，即D商调式。此外也有一部分学者在记谱时并未设置固定升降记号，也未表明译谱的调式和调性。如，英国学者毕铿的译谱、赵如兰的译谱以及张红梅的译谱等。

[①] 郑俊晖.朱熹音乐著述及思想研究[D].福建师范大学,2007.72-74.

[②] 杨影子.宋代以降《风雅十二诗谱》的版本谱系研究[D].湖南师范大学,2018.40-52.

由于《风雅十二诗谱》原谱中并未标注明确的节奏记号，故而在译谱上也并没有统一的节奏译谱标准。从上述版本的译谱节奏来看，主要存在着两种情况：一种是在译谱中加入了明确的节拍和节奏，另一种则对节奏不做处理，仅以一个音符对应一个诗字。《诗经古谱》的译谱、王光祈的译谱、张红梅的译谱以及杨影子的译谱在节奏节拍方面的处理上基本一致。节拍均为 4/4 拍，用一个四分音符对应一个诗字，一字一音，一音一拍。赵如兰的译谱没有标明明确的拍号，也未划定小节线，而是在诗词断句处进行标记，标记的方式是在每句尾字右上方标记“ 丨 ”号。毕铿的译谱同样没有标注明确的拍号，但标有小节线，每小节包括四个四分音符，每个四分音符均对应一个诗字，即一字一音。夏野在《采蘩》的译谱中，有明确的拍号，为 5/4 拍，其中四字句的前三字每字对应一个四分音符，即一字一音，一音一拍，后一字则对应一个二分音符。即一字一音，一音两拍。在《鹿鸣》的译谱中，同样有明确的拍号，为 6/4 拍，其中四字句前三字每字对应一个四分音符，后一字对应一个附点二分音符，即一字一音，一音三拍。在《关雎》的译谱中，节拍为 3/4 拍，四字句前三字每字对应一个四分音符，构成一个小节，一字一音，一音一拍。后一字则对应一个附点二分音符单独构成一个小节，一字一音，一音三拍。

(四) 音乐形态分析

有关《风雅十二诗谱》音乐形态分析的研究主要集中在宫调运用以及节奏、节拍两方面。夏野《唐代风雅十二诗谱的节奏问题》一文指出，《风雅十二诗谱》可视作后人对古乐的理解，值得加以研究。他认为，“ 古乐谱不规定节奏而是根据歌词本身进行演绎的原因是为了让演唱者有更多自由发挥的空间。” ①张红梅《三种南宋传世乐谱的宫调研究》一文认为《风雅十二诗谱》属于之调式体系，是宋代雅乐的代表。此外，她将《风雅十二诗谱》与《白石道人歌曲》进行对比研究，对诗谱的结构、音阶运用、落音特点等进行分析，并指出两者间均有雅乐燕乐音阶并用、互渗的现象。②谷杰《宋元诗乐中的“ 无射清商 ”探源》一文认为“《风雅十二诗谱》‘ 国风 ’六篇所用调名‘ 无射清商 ’来源极古，其源头可以追溯到自古相传琴五调，乃至曾侯乙编钟钟律中‘ 无射均 ’音列及其‘ 借宫重商 ’——姑洗之商调的特殊音律结构上。可能是古代诗经音乐历史传承中较早的且具典型意义的两类宫调。 ”③

此外，刘义、孔庆茂《论<风雅十二诗谱>并非古乐谱》认为《风雅十二诗谱》并非古代乐谱，从其反映的“ 音乐特点 ”来看，应是《诗经》篇章“ 吟诵 ”的录谱。④

① 夏野.唐代风雅十二诗谱的节奏问题[J].音乐研究,1987(04).

② 张红梅.三种南宋传世乐谱的宫调研究[D].中央音乐学院,2006.

③ 谷杰.宋元诗乐中的“ 无射清商 ”探源[J].中国音乐学,2019(01):18-28.

④ 刘义,孔庆茂.论《风雅十二诗谱》并非古乐谱[J].南京艺术学院学报(音乐与表演),2019(03):28-32.

(五) 存在问题

从上述研究中，不难看出近年来学界对雅乐乐谱研究的关注度不断提高。在这样一种背景下，《风雅十二诗谱》的相关研究成果不断增多，研究内容也在不断深化，特别是部分年轻学者的加入为该领域的研究注入了新的活力。尽管如此，现阶段的研究仍尚存一些有待进一步探讨和不断完善的地方。

第一，在版本校勘方面，现有研究对《风雅十二诗谱》版本资料的掌握不够全面，这不仅影响对该谱版本源流的考察，更直接影响校勘的结果。在对其版本进行系统梳理之后，不难发现，部分学者在校勘时以《四库全书》本《仪礼经传通解》作为底本并不是最佳选择。此外，由于《风雅十二诗谱》并未单独成册，而是保存于历代学者的著作之中，因而在选择版本时既要注意因不同学者的转抄而形成的诸多版本，也要注意不同的书籍自身也存在不同版本。以《仪礼经传通解》本为例，上述学者均认为《仪礼经传通解》本是研究《风雅十二诗谱》的最优版本，但《仪礼经传通解》一书自身也存在版本差别。因而在研究时，也要关注《仪礼经传通解》自身的版本情况。除此以外，现有版本研究并未注重借鉴文献学领域的相关研究成果。如在《仪礼经传通解》一书的版本研究方面，北京大学出版的《仪礼经传通解正续编》（影印宋刊元明选修本）以及李少鹏、孙赫男所著《<仪礼经传通解>版本考略》一文均对该书的版本源流和现存版本进行了较为详细的考证和梳理，这对我们研究《风雅十二诗谱》的版本问题有着较高的参考价值。

第二，现有研究主要运用文献学、音乐学的方法，通过对文献资料的梳理和考察以及对音乐形态的分析来研究该谱的性质、产生年代以及音乐风格等问题。较少结合考古学的研究成果。例如，在对该谱的译谱工作中，大部分学者沿用了杨荫浏先生对大晟乐黄钟音高的看法，即认为该时期的黄钟音高约于今小字一组的 D 音。但近年来李幼平等学者通过对现存各地大晟钟的实际测音，得出了新的结论："在大晟乐推行期间，两个系统的黄钟标准音高，基本统一到了相同的大晟律标准上。它们的具体范围，是较现代标准(a=440Hz)要有所偏高的"降 e-e(太常律)、b-c(大晟律)、升 c-d(教坊律)。"[①]

第三，现有研究视角相对单一，已有成果主要集中在译谱、音乐分析、乐谱信息考证等方面，而对该谱的产生背景、传播情况等方面的考察较少。

三、 研究方法与目的

本文主要采用实证的研究方法。从历史学、音乐学、文献学、版本学、古谱学等角度展开研究。期望通过对《风雅十二诗谱》存见版本的梳理，缕清各本源流。并在此基础上

[①] 李幼平.大晟钟与宋代黄钟标准音高研究[D].中国艺术研究院,2000:79.

结合文献学领域的新成果及音乐考古的新发现对该谱集所载十二篇诗谱进行重新校勘和译谱工作。

第一章　《风雅十二诗谱》概述

本章主要对《风雅十二诗谱》的谱面内容、乐谱形态、序跋、产生年代、作者归属以及成谱背景等加以概述和阐释。

第一节　《风雅十二诗谱》简介

《风雅十二诗谱》，后人亦有称为 :“ 开元十二诗谱 ”、“ 诗旧谱 ”、“ 十二诗谱 ”、“ 燕乐谱 ”、“ 诗乐谱 ”、“ 诗乐图 ”、“ 仪礼乐谱 ”等。该谱集最早见于宋代朱熹撰写的礼学著作《仪礼经传通解》中。后世学者亦多有转载和发展。

图 1.《仪礼经传通解》载《风雅十二诗谱》[①]

[①] 朱熹.仪礼经传通解[M].中华再造善本影印宋嘉定十年南康道院刻元明递修本.北京:北京图书馆出版社,2006:叶 1.

一、 乐谱属性和形态

《风雅十二诗谱》包括十二首诗乐谱，歌词全为《诗经》所载。其中，前六首出自《小雅》:《鹿鸣》《四牡》《皇皇者华》《鱼丽》《南有嘉鱼》《南山有台》; 其后三首出自《国风·周南》:《关雎》《葛覃》《卷耳》; 最后三首出自《国风·召南》:《鹊巢》《采蘩》《采蘋》。朱熹将《风雅十二诗谱》收入其礼学著作《仪礼经传通解》中，并称其为“ 诗乐 ”。在目录中朱氏云 :“ 古亦无此篇，而大乐遗声其绝久矣。今取世传唐开元十二诗谱补之，以粗见其仿佛。然亦未知其果有以合于古之遗声否也。 ”[①]从乐谱形态来看,《风雅十二诗谱》采用律吕谱的记谱方式，即用十二个律吕谱字代表不同音高。此十二篇均以一个诗字对应一个律吕谱字。记写时诗字在上，谱字在下。诗字间以方格隔开，一字一音共用一格。每章结束处用“ 〇 ”符号标记。此外，各篇篇名后接有章句数和所用宫调，并用小字注明时用宫调俗名。

二、 成谱年代与作者归属

目前关于《风雅十二诗谱》的历史信息主要来自朱熹的著述之中。《仪礼经传通解》“ 诗乐 ”篇中，朱熹所作跋言云 :“ 此谱乃赵彦肃所传，云即开元遗声也。”[②]《朱子语类》中亦载有诗谱的作者和年代信息：赵子敬（赵彦肃）送至小雅乐歌以黄钟清为宫此便非古……乐律中所载十二诗谱乃赵子敬所传云是唐开元间乡饮酒所歌也。[③]按朱熹所说，该谱集是由南宋赵彦肃[④]所传，为唐代开元年间的乡饮酒礼所用诗乐谱。古代学者亦多沿此说。20 世纪以来, 以杨荫浏为代表的部分近代学人开始对此谱出自唐代的观点产生怀疑。由此, 有关该谱集的成谱年代问题, 学界形成了两种主要观点, 即“ 宋代说 ” 与“ 唐代说 ”。其中, 杨荫浏、黄翔鹏、金文达、刘再生等学者认为《风雅十二诗谱》应该宋人拟作而成。夏野、毕铿等学者则认为该谱是由唐代流传下来。[⑤]

由于此谱收录于南宋学者的著作之中, 因此该谱成谱不晚于南宋是毋庸置疑的。但是否由唐开元年间流传而来，除上述《仪礼经传通解》中朱熹所作跋文外，并未见有其他证据。然而将该谱集所载乐谱的形态及相关乐学术语与宋代的音乐文献资料相对比, 却有诸多吻合之处。无论是“ 一字一音 ”的字音关系,“ 起调毕曲 ”的起、落音特点，亦或是律

[①] 朱熹.仪礼经传通解:目录[M].中华再造善本影印宋嘉定十年南康道院刻元明递修本.北京:北京图书馆出版社,2006:叶 19b.

[②] 朱熹.仪礼经传通解:卷十四[M].中华再造善本影印宋嘉定十年南康道院刻元明递修本.北京:北京图书馆出版社,2006:叶 12.

[③] 黎靖德编,王星贤点校.朱子语类[M].北京:中华书局,1986:2347.

[④] 有关赵彦肃的事迹主要记载于《景定严·州续志》之中 :“ 赵彦肃，又名赵子敬，字子钦，严州建德(今浙江建德东北)人。后世文人称其为复斋先生。在世时经常与朱熹讨论《礼》、《易》方面的问题，著有《广学杂辨》、《士冠》、《士昏》、《馈令图》等著述，但多已散佚不见。目前尚存一本《复斋易说》，该书共有六卷。”

[⑤] 有关年代问题研究的详细情况见绪论中文献综述。

吕谱字的记谱方式都体现了典型的宋代雅乐风格。这些音乐形态上的特点不仅可以在《宋史·乐志》等宋代音乐史料的记载中找到类似的描述，同样也体现在南宋时期其他雅乐乐歌中，如《中兴礼书》中所载祭祀歌曲以及姜夔所作雅乐歌曲《越九歌》等。另外一个细节的证据则是来自《诗谱》篇名后小字所注宫调俗名："俗乎正宫"、"俗乎越调"。《风雅十二诗谱》中前六篇所用宫调为"黄钟清宫"，其所注对应的俗调名称为"正宫"；后六篇所用宫调为"无射清商"，对应俗调名称为"越调"。与南宋张炎所作《词源》云"无射商俗名越调"相同。而与北宋文献《景祐乐髓新经》与《梦溪笔谈·补笔谈》所云黄钟商为越调相悖。[①]由此，笔者认为该谱产生于南宋时期的可能性更大。

第二节 《风雅十二诗谱》的成谱背景

《风雅十二诗谱》的产生与悠久的诗乐传统及宋人"追崇古乐"的复古倾向息息相关。缕清诗乐发展的基本脉络，关注宋人雅乐及诗乐的创制实践，将乐谱置于具体的历史语境中，能够帮助我们更加立体地把握这套乐谱。

一、《风雅十二诗谱》与诗乐传统

朱熹将《风雅十二诗谱》收入其礼学著作《仪礼经传通解》中，并称其为"诗乐"。在该书目录中朱氏云："古亦无此篇，而大乐遗声其绝久矣，今取世传唐开元十二诗谱补之。[②]"据此，吉联抗指出"诗乐"这个名称是从朱熹在《通解》中立了《诗乐》这个篇目才出现的。[③]然而，诗、乐两字虽结合较晚，但诗与乐自产生之出，就有着天然的联系。作为我国第一部诗歌选集，《诗经》所载亦为可以歌唱的乐歌。[④]这些乐歌广泛运用于先秦时期的礼仪活动与学校教育中，从而形成了悠久的"诗乐"传统。

---

① 参见陈澧.声律通考:卷十[M].番禺陈氏东塾丛书本.1860:叶5a.原文为："十二诗谱出于唐，其云黄钟清宫俗呼正宫，无射清商俗呼越调者则南宋人所题也。词源云无射商俗名越调与此正同。景祐乐髓及补笔谈则云黄钟商爲越调。此北宋、南宋名目不同。"

② 宋朱熹著,黄榦编.仪礼经传通解正续编（影印宋刊元明选修本）[M]北京:北京大学出版社,2012.

③ 参见吉联抗."诗乐"小辨[J].音乐研究,1983(04):97-98.作者认为在此之前，虽然在先秦就有"弦诗三百，歌诗三百，舞诗三百"之说，西汉就有"三百五篇孔子皆弦歌之"之说，都是说《诗》全部能人乐歌唱的意思，却并没有"诗乐"这个名称。

④ 由于《诗经》在后世儒者心中的重要地位，素来受到重视，有关《诗经》与音乐的关系以及歌唱方式等问题讨论不绝如缕，认识亦多有不同。但总的来看，大多认为《诗经》应是入乐的。在《诗经》所载是否全部为乐歌的问题上则存在分歧。一种观点认为《诗经》诸篇皆是乐歌，如宋代郑樵、明代朱载堉、清乾隆以及近人顾颉刚、朱自清、朱谦之等持此种观点；另一种观点则认为《诗经》所载诗篇部分为乐歌，如宋程大昌、陈旸、焦竑以及清顾炎武、胡彦昇等持此说。参见朱谦之.中国音乐文学史[M].上海:上海世纪出版集团,2006:58-62.

（一）诗是可以歌唱的乐歌

远古时期，诗、乐、舞三种艺术形式高度结合。如《吕氏春秋 · 古乐篇》所载“葛天氏之乐”就为人们展现了远古先民在仪式中且歌且舞的状态。《虞书 · 舜典》记有舜与乐师夔的对话。舜命夔管理音乐，教导贵族子弟，并说：“诗言志，歌永言，声依永，律和声。八音克谐，无相夺伦，神人以和。”[①]对此，郑玄注云：“诗所以言人之志意也。永，长也，歌所以长言诗之意。声之曲折，又长言而为之。声中律乃为和。”[②]可见，在当时人们看来，歌唱能够进一步表达诗中志意。《乐记》又进一步将诗、歌、舞以及器乐的关系和功能进行了阐释：“诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也。三者本于心，然后乐器从之。”《毛诗序》则叙述了诗、歌、舞的产生过程：“在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”[③]从这些传世文献中不难发现早期的诗应是入乐的，诗、乐通常结合为一个整体，共同承担起言志、咏情的责任。

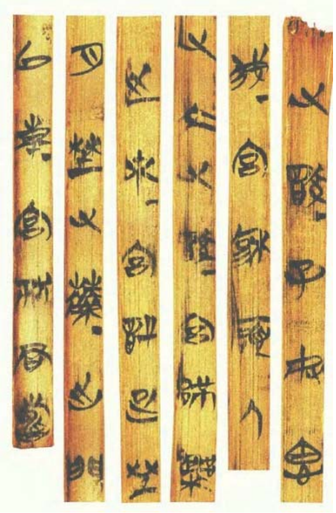


图 2.上海博物馆藏战国楚竹书：诗乐[④]

部分地下文献的出土也为诗可以歌唱提供了新的有力证据。1994 年，上海博物馆从海外收回了一批楚国竹简。这批竹简共约 1200 枚，3 万余字，其中有七枚竹简抄有诗篇篇名，并注有音高等乐学术语，如宫、商、徵、羽、穆、和、訐等音名。一组术语对应一个或几个篇名，并用标点隔开。据此，马承源认为其可能是诗乐目录的一部分。[⑤]虽

[①] 李民,王健.尚书译注[M].上海:上海古籍出版社, 2004.75-83.

[②] 孔颖达撰,阮元校刻.十三经注疏:毛诗正义.北京:中华书局,2009:554.

[③] 孔颖达撰,阮元校刻.十三经注疏:毛诗正义.北京:中华书局,2009:563.

[④] 马承源主编.上海博物馆藏战国楚竹书:四[M].上海:上海古籍出版社,2004:17-19.

[⑤] 参见马承源.战国竹简中的诗乐[C]//马承源著,陈佩芬,陈识吾编.马承源文博论集.上海:上海古籍出版社,2007:316;马承源主编.上海博物馆藏战国楚竹书(四)[C].上海:上海古籍出版社,2004:17.

然尚不能确定竹书所载与《诗经》是否有关联。但这七枚载有音名与篇名的竹简反映了先秦时期的诗是可以入乐的乐歌。

(二) 诗乐在周代礼仪活动中的广泛运用

《史记 · 孔子世家》云 :“ 古者诗三千余篇，及至孔子，去其重，取可施于礼义，上采契后稷，中述殷周之盛，至幽厉之缺，始于衽席，故曰 :‘ 关雎之乱以为风始，鹿鸣为小雅始，文王为大雅始，清庙为颂始 ’。三百五篇孔子皆弦歌之，以求合韶武雅颂之音。礼乐自此可得而述，以备王道，成六艺。[①] ” 这段记载告诉我们孔子曾对 3000 余首古诗进行删定，他挑选了 305 首能够用于礼仪教化的诗篇。这些诗篇孔子都能够抚琴歌唱。虽然学术界大多对司马迁“ 孔子删诗 ”的叙述持怀疑态度，但这段有关诗乐的记载仍然值得关注。它至少提供了两个方面的信息 : 其一，《诗》是可以歌唱的 ; 其二，《诗》可用于礼仪活动。

实际上，诗乐是先秦礼乐文化的重要组成部分，广泛运用于各种礼仪活动中。先秦时期的礼仪规范大多记录于《仪礼》一书。今传《仪礼》共有十七篇，其中《乡饮酒礼》《燕礼》《乡射礼》《大射》等篇都有相关诗乐的记载。如，《仪礼 · 乡饮酒礼》载 :

工歌《鹿鸣》《四牧》《皇皇者华》……笙入堂下，磬南北面立。乐《南陔》《白华》《华黍》……乃间歌《鱼丽》，笙《由庚》; 歌《南有嘉鱼》，笙《崇丘》; 歌《南山有台》，笙《由仪》。乃合乐 :《周南》，《关雎》《葛覃》《卷耳》; 召南，《鹊巢》《采蘩》《采蘋》。工告乐正曰 :‘ 正歌备。’ 乐正告于宾，乃降……宾出，奏《陔》。[②]

《仪礼 · 乡射礼》载 :

乃合乐。《周南》:《关雎》《葛覃》《卷耳》;《召南》:《鹊巢》《采蘩》《采蘋》。工不兴，告于乐正曰 :‘ 正歌备。’ 乐正告于宾，乃降。……乐正东面命大师曰 :‘ 奏《邹虞》，间若一。’ ……乃奏《邹虞》以射……宾降，乐正命奏《陔》。宾降其阶，《陔》作。宾出。[③]

《仪礼 · 燕礼》载 :

工歌《鹿鸣》《四牧》《皇皇者华》……笙入，立于县中，奏《南陔》《白华》《华黍》”……

[①] 史记卷四十七:孔子世家第十七[M]//史记:第 6 册.北京:中华书局,2014:2345.

[②] 杨天宇.仪礼译注[M].上海:上海古籍出版社,2004.75-83.

[③] 杨天宇.仪礼译注[M].上海:上海古籍出版社,2004.98-131.

乃间歌《鱼丽》，笙《由庚》；歌《南有嘉鱼》，笙《崇丘》；歌《南山有台》，笙《由仪》。遂歌乡乐。《周南》：《关雎》《葛覃》《卷耳》；《召南》：《鹊巢》《采蘩》《采蘋》。……无筭（算）乐……奏《陔》。宾所执脯以赐钟人于门内溜，遂出。①

《仪礼 · 大射》载：

奏《肆夏》……乃歌《鹿鸣》三终……乐正命大师曰：'奏《狸首》，间若一。'……乃管《新宫》三终……无筭（算）乐……奏《陔》……《骜》。②

直到春秋时期，诗乐在诸侯宴饮等活动中仍然可见。据《左传》记载，襄公四年，穆叔去晋国，晋悼公设享礼招待他。乐工奏《肆夏》《文王》，穆叔皆未答拜。之后又歌《鹿鸣》《四牡》《皇皇者华》，穆叔三拜。韩献子差人问其原因，穆叔答曰："三《夏》，天子所以享元侯也，使臣弗感与闻。《文王》，两君相见之乐也，使臣不敢及。《鹿鸣》，君之所以嘉寡君也，敢不拜嘉？《四牧》，君之所以劳使臣也，敢不重拜？《皇皇者华》，君教使臣曰："必谘于周"。臣闻之"访问于善为咨，咨亲为询，咨礼为度，咨事为诹，咨难为谋。"臣获五善，敢不重拜？"③襄公十六年，晋平公与诸侯宴饮时，命令大夫们舞蹈，并要求"歌诗必类"。齐高厚歌毕，荀偃十分生气的说："诸侯有异志矣！"。显然，齐高厚的歌唱并未达到当时"歌诗必类"的要求。④可见，在春秋时期，"歌诗"的传统依然存在于诸侯的社交活动中，并有着较为严格的"歌诗"规范。有关春秋时期诗乐的记载还见于《左传 · 襄公二十九年》，吴国公子季札去鲁国聘问时，请求观赏周代的音乐。乐工为其歌唱《周南》《召南》《邶》《鄘》《卫》《王》《郑》《齐》《豳》《魏》《陈》《小雅》《大雅》《颂》诸曲。每首曲毕，季札都对其进行点评，这不仅说明当时鲁国仍尚存不少周乐，同时也反映了春秋时期贵族深厚的诗乐修养。⑤

从上述文献记载可以看出，诗乐是先秦礼乐文化的重要组成部分，在国家建设与社会治理方面有着重要的作用。即便春秋时期出现诗乐分离的情况，衍生出赋诗一类的新的形式，但诗乐仍然可见于诸侯燕饮、接见使者等活动中。此外，诗乐的广泛运用也体现了这一时期诗乐教育在学校教育中的重要地位。正如修海林所说："诗乐在礼仪活动中的运用，正是以发达的乐教为其实践基础的。"⑥

---

① 杨天宇.仪礼译注[M].上海:上海古籍出版社,2004.154-163.

② 杨天宇.仪礼译注[M].上海:上海古籍出版社,2004.174-216.

③ 李梦生.左传译注:上[M].上海:上海古籍出版社,2004:646.

④ 李梦生.左传译注:下[M].上海:上海古籍出版社,2004:731.

⑤ 李梦生.左传译注:下[M].上海:上海古籍出版社,2004:866-867.

⑥ 修海林.中国古代音乐教育[M].上海:上海教育出版社,2011:17-18.

(三) 春秋以后诗乐的发展概况

春秋后期，随着诸侯势力不断增强，周天子的权利遭到削弱，逐渐出现“礼崩乐坏”的局面。西周的礼乐规范因此遭受僭越，出现了“季氏八佾舞于庭”等现象。与此同时，以往备受尊崇的“雅乐正声”不断受到质疑、排斥，而以“郑卫之音”为代表的俗乐则更受地方诸侯的青睐。史载“魏文侯聆古乐而恐卧，晋平公听新声而忘食。”[①]至秦，随着统治者对儒家思想的禁止，周代的礼乐几近灭绝。因而班固在《汉书》中云:“周衰（礼乐）俱坏，乐尤微眇，以音律为节，又为郑卫所乱故无遗法。”[②]又云:“及其衰也，诸侯逾越法度，恶礼制之害己，去其篇籍。遭秦灭学，遂以乱亡。”[③]“秦火”之后，先秦典籍亦大多湮灭。《诗经》的诗文虽因其“不独在竹帛”得以保存下来，然而音乐部分却大多佚失。文献中有关汉代诗乐的记载寥寥无几，如《大戴礼记》云：凡雅二十六篇，其八篇可歌，歌《鹿鸣》《狸首》《鹊巢》《采蘩》《采蘋》《伐檀》《白驹》《邹虞》。八篇废不可歌也，七篇商、齐可歌也，三篇间歌。《史辟》《史义》《史见》《史童》《史谤》《史宾》《十声》《叡挟》（[清]孔广森补：此八篇废不可歌）。[④]《汉书·艺文志》“乐类”录有“雅歌诗四篇”；[⑤]蔡邕《琴操》录有古琴曲“歌诗五曲”:《鹿鸣》、《伐檀》、《邹虞》、《鹊巢》《白驹》。另《汉书·王褒传》载汉宣帝时期，时任益州刺史的王襄曾让王褒作诗，并配上《鹿鸣》的曲调让人“习而歌之”。这些零星的记载实际反映了先秦诗乐在汉代濒临灭绝的状况。在这种情况下，汉代儒者多转向对诗文内容的阐述，并衍生出多家学说。如齐诗、鲁诗、韩诗、燕诗，又有毛公之学。[⑥]

东汉末年，曹操攻占荆州，得汉雅乐郎杜夔。曹操让其创定雅乐。[⑦]据《晋书·乐志》载，杜夔曾传旧雅乐《鹿鸣》《邹虞》《伐檀》《文王》四曲。魏明帝太和年间，左延年改作《邹虞》《伐檀》《文王》三曲，重新创制了曲调，仅保留杜夔所传《鹿鸣》一曲。晋初，杜夔所传《鹿鸣》仍然用于宫廷仪式“食举”中。晋泰始五年，荀勖等受命创制宫廷仪式音乐，荀勖认为“《鹿鸣》以宴嘉宾，无取于朝”，因为废用旧传《鹿鸣》，而重新创制行礼诗四篇。[⑧]至此，先秦诗乐无存，后世文献鲜有记载。实际上，杜夔所传是否为先秦诗乐遗存尚不能确定，李婷婷《“杜夔传旧雅乐四曲”考》一文就曾指出，杜夔所传雅乐应是东汉时期的雅乐，而非纯粹的周代雅乐。因为周代雅乐，汉初已面目全非，又经四百余

[①] 晋书卷二十二:志第十二:乐上[M]//晋书:第3册.北京:中华书局,1974:676.

[②] 汉书卷三十:艺文志第十[M]//汉书:第6册.北京:中华书局,1962:1711-1712.

[③] 汉书卷二十二:礼乐志第二[M]//汉书:第4册.北京:中华书局,1962:1029.

[④] 孔广森.大戴礼记补注[M].北京:中华书局,2013:236.

[⑤] 汉书卷三十:艺文志第十[M]//汉书:第6册.北京:中华书局,1962:1711.

[⑥] 汉书卷三十:艺文志第十[M]//汉书:第6册.北京:中华书局,1962:1708.

[⑦] 晋书卷二十二:志第十二:乐上[M]//晋书:第3册.北京:中华书局,1974:679.

[⑧] 晋书卷二十二:志第十二:乐上[M]//晋书:第3册.北京:中华书局,1974:684-685.

年，更是无章可循了。[①]

尽管先秦诗乐无存，杜夔所传汉雅乐又因左延年、荀勖等人的改作而废用。但后世仍不断重新创制《诗经》曲调以满足仪式活动的需要。如《旧唐书 · 音乐志》载 :“ 皇帝大射，姑洗为宫，奏《驺虞》之曲。皇太子奏《狸首》之曲。皇太子轩悬，姑洗为宫，奏《永和》之曲。 ”[②]《大唐开元礼》载“ 乡饮酒礼 ”:“ 设工人席于堂廉西阶之东，北面东上。工四人入，先二瑟，后二歌。工持瑟升自西阶就位坐。工歌《鹿鸣》，卒歌。笙入，立于堂下北面，奏《南陔》。讫乃间歌《南有嘉鱼》，笙《崇丘》，乃合乐《周南》:《关雎》，《召南》:《鹊巢》。[③] ”

由此可见，我国古代诗乐的创制有着悠久的历史传统。虽然先秦时期的诗乐随着时间推移逐渐佚失，但作为汉族礼乐文化和儒家教育的重要组成部分，诗乐的创制实践一直并未停止。《诗经》各篇不断被谱写成新的曲调，流传在汉族人民的社会生活中。也正是由于这种“ 歌诗 ”传统的不断延续，《风雅十二诗谱》等后人拟作的《诗经》乐谱才得以产生。

二、 《风雅十二诗谱》与北宋雅乐理论

在中国古代社会, 历朝历代“ 都曾经借助一系列得仪式与象征, 来确立自己得合法性 ”。[④]“ 制礼作乐 ”成为国家统治和社会治理的重要举措。音乐通常被视作与上天和祖先沟通的重要途径，以此获得庇佑，同时也是教化民众的重要工具。从五代纷乱中走出的宋王朝更是格外重视礼乐在重建国家权威中的作用。整个宋朝，围绕乐的创制就经历了六次变革。[⑤]宋初，因礼乐实践的迫切需要，宋乐承袭了后周等五代政权的乐制，并稍做改革。如建隆元年，窦俨在宋太祖的允许下更换了后周遗存的雅乐名称。[⑥]然而，与五代时期统治者急于证明与前朝联系，以恢复唐制为目的不同，宋代统治者的目标则是“ 超越唐制而追求古制周法的回归。”[⑦]

宋统治者及士大夫将目光回溯周朝, 期望重新建构他们心目中的古代雅乐。将儒家经典作为制礼作乐的权威依据。是否合“ 古制 ”成为雅乐创制的主要标准。这样的思路不仅体现在《宋史 · 乐志》等文献资料中有关乐制的大量讨论，也同样反映在包括《风雅十二诗谱》在内的雅乐乐歌的创作实践中。当我们观察《风雅十二诗谱》的音乐形态，不难发现其具有的典型特点，包括“ 一字一音 ”的字音关系，“ 起调毕曲 ”的起落音规律，“ 之调

---

① 李婷婷.“ 杜夔传旧雅乐四曲 ”考[J].齐鲁学刊,2012(01):111-115.

② 旧唐书卷二十八:志第八:音乐一[M]//旧唐书:第 4 册.北京:中华书局,1975:1042.

③ 大唐开元礼[M].北京:民族出版社,2000:604.

④ 葛兆光.中国思想史(第 2 版):第二卷[M].上海:复旦大学出版社,2016:151.

⑤ 宋史卷一百二十六:志第七十九:乐一[M]//宋史:第 9 册.北京:中华书局,1977:2937.

⑥ 宋史卷一百二十六:志第七十九:乐一[M]//宋史:第 9 册.北京:中华书局,1977:2939.

⑦ 胡劲茵.追古制而复雅正:宋初乐制因革考论[J].学术研究,2011(07):122-129.

体系”的宫调以及清声的运用等。而这些特点都可以在北宋的雅乐理论中找到依托。

(一) 字音关系

从字音关系来看，《风雅十二诗谱》所载十二篇皆按照“一字一音”的形式，即一个诗字对应一个谱字。朱熹在《风雅十二诗谱》跋文中对“一字一音”的风格特点表示质疑。认为古乐应该“有倡有叹”，并通过叠字、散声等方法来丰富音乐的内容。因此认为《风雅十二诗谱》和古乐应有不同。实际上，“一字一音”风格的形成和北宋时期雅乐创制有着极大的关系，北宋元丰年间，宋神宗曾诏刘几、范镇和杨杰对现有乐制进行考订，杨杰的奏章指出了当时的雅乐存在七个方面的问题，其中第一条就提到歌词与音节之间的关系：“今歌者或咏一言而滥及数律，或章句已阕而乐音未终，所谓歌不永言也。请节其烦声，以一声歌一言。”[①]可见，当时雅乐乐歌仍然采取“一字多音”的字音关系，杨杰认为这样的歌唱方式不合古制，因而主张“节其烦声”，每字仅配一律。

(二) 起、落音特点

从起落音的规律来看，如下表所示，《风雅十二诗谱》起音和落音均用黄钟一律，有时用清声。基本遵循了“起调毕曲”的原则，即起音与落音一致。

表格 1.《风雅十二诗谱》各篇起落音[②]

篇名	《鹿鸣》	《四牧》	《皇皇者华》	《鱼丽》	《南有嘉鱼》	《南山有台》	《关雎》	《葛覃》	《卷耳》	《鹊巢》	《采蘩》	《采蘋》
起音	黄清	黄	黄	黄清	黄清	黄清	黄	黄	黄	黄	黄清	黄
落音	黄清	黄清	黄清	黄清	黄清	黄清	黄	黄	黄	黄清	黄清	黄

一般认为，“起调毕曲”理论创自南宋蔡元定《律吕新书》，实际上从史料记载可以看到在北宋时期就有关于起、落音问题的讨论。如，元丰三年，刘几等人曾指出旧用雅乐宫调与《周礼》所载相悖：

新乐之成，足以荐郊庙，传万世。其明堂、景灵宫降天神之乐六奏：旧用夹钟之均三

① 宋史卷一百二十八：志第八十一：乐三[M]//宋史：第 9 册.北京：中华书局，1977：2982.
② 该表是笔者根据《风雅十二诗谱》各篇起落音制作。

奏，谓之夹钟为宫；夷则之均一奏，谓之黄钟为角；林钟之均二奏，谓之太簇为徵。姑洗为羽。而《大司乐》‘凡乐，圜钟为宫，黄钟为角，太簇为徵，姑洗为羽。’而‘圜钟者，夹钟也’。用夹钟均之七声，以其宫声为始终，是谓圜钟为宫；用黄钟均之七声，以其角声为始终，是谓黄钟为角；用太簇均之七声，以其徵声为始终，是谓太簇为徵；用姑洗均之七声，以其羽声为始终，是谓姑洗为羽。今用夷则之均一奏，谓之黄钟为角，林钟之均二奏，谓之太簇为徵、姑洗为羽，则祀天之乐无夷则、林钟而用之，有太簇、姑洗而去之矣。唐典，祀天以夹钟宫、黄钟角、太簇徵、姑洗羽，乃周礼也，宜用夹钟为宫。其黄钟为角，则用黄钟均，以其角声为始终；太簇为徵，则用太簇均，以其徵声为始终；姑洗为羽，则用姑洗均，以其羽声为始终。祭地祇，享宗庙，皆视此均法以度曲。”[①]

刘几等人对《周礼·大司乐》所载宫调理论进行辨析，认为旧乐所用“为调体系”不合古法，而应采用“之调体系”。如《大司乐》所载“黄钟为角”，旧乐用夷则均，刘几等则认为应用黄钟均，并以角音作为乐曲的起音与落音。这里所说的“以其宫声为始终”、“以其角声为始终”等即是指乐曲起、落音为同一音。

（三）“四清声”的运用

从谱字方面来看，《风雅十二诗谱》所用律名除十二律外，另有“清声”的运用，如“黄清”、“太清”等。而围绕“清声”运用的讨论则一直是北宋议乐的重要主题之一。“四清声”是否合古制这一问题曾引发数次争论。宋仁宗景祐年间，李照曾指出，太常钟磬一虡十六枚，其中四清声“相承不击”，乃郑卫之音，故主张去除四清声。[②]冯元等则对此进行驳斥，认为“四清声”乃李照一家之言，“不得其法”。其依据是“钟、磬十六，皆本周、汉诸儒之说及唐家典法所载”，不宜轻易改动。且“四清声”的设置是为当夷则以下四管为宫时，避免出现五声“迭相陵”的情况。[③]对此，宋仁宗下令暂用十二枚为一虡，并等待精通音乐的人来考证有关钟声清浊问题。[④]康定年间，阮逸曾作“编钟四清声谱法”，宋仁宗让王尧臣等参议，王尧臣等认为“清、正二声既有典据，理当施用”，但歌者应该只用中声歌唱，阮逸所作声谱“以清浊相应”，不可用。[⑤]元丰年间，杨杰曾指出当时的雅乐存在七个方面的问题，其中第二点即指出八音不谐的原因是由于钟磬缺少“四清声”。其认为十二律为“律之本声”，“四清声”则为应声。李照废用“四清声”

[①] 宋史卷一百二十八:志第八十一:乐三[M]//宋史:第9册.北京:中华书局,1977:2984-2985.
[②] 宋史卷一百二十六:志第七十九:乐一[M]//宋史:第9册.北京:中华书局,1977:2949-2950.
[③] 宋史卷一百二十六:志第七十九:乐一[M]//宋史:第9册.北京:中华书局,1977:2950.
[④] 宋史卷一百二十六:志第七十九:乐一[M]//宋史:第9册.北京:中华书局,1977:2950.
[⑤] 宋史卷一百二十七:志第八十:乐二[M]//宋史:第9册.北京:中华书局,1977:2963-2964.

是“有本而无应”，因此八音不谐。[①]元祐年间，范镇作《乐论》，论钟曰：“清声不见于《经》，惟《小胥》[②]注云‘钟磬者，编次之，十六枚而在一虡谓之堵。’……国朝旧有四清声，置而弗用，至刘几用之，与郑、卫无异。”[③]对此，杨杰反驳道：

镇谓：“清声不见于《经》，惟《小胥》注云‘钟磬者，编次之，十六枚而在一虡谓之堵。’至唐又有十二清声，其声愈高，尤为非是。国朝旧有四清声，置而弗用，至刘几用之，与郑、卫无异。”按编钟、编磬十六，其来远矣，岂徒见于《周礼·小胥》之注哉？汉成帝时，犍为郡于水滨得古磬十六枚，帝因是陈礼乐、《雅》《颂》之声，以风化天下。其事载于《礼乐志》，不为不详，岂因刘几然后用哉？且汉承秦，秦未尝制作礼乐，其称古磬十六者，乃二帝、三王之遗法也。其王朴乐内编钟、编磬，以其声律太高，歌者难逐，故四清声置而弗用。及神宗朝下三律，则四清声皆用而谐协矣。《周礼》曰：“凫氏为钟，薄厚之所震动，清浊之所由出。”则清声岂不见于《经》哉？今镇以箫、笛、埙、篪、巢笙、和笙献于朝廷，箫必十六管，是四清声在其间矣。自古无十二管之箫，岂《箫韶》九成之乐已有郑、卫之声乎？[④]

徽宗崇宁年间，魏汉津制乐“以帝指为律，正声之律十二，中声之律十二，清声四凡。”[⑤]《乐书》作者陈旸则以“二变、四清，乐之蠹也”来反对魏汉京之说：“汉津论乐，用京房二变、四清。盖五声十二律，乐之正也；二变、四清，乐之蠹也。二变以变宫为君，四清以黄钟清为君。事以时作，固可变也，而君不可变；太簇、大吕、夹钟，或可分也，而黄钟不可分。岂古人所谓尊无二上之旨哉？”[⑥]可见，“清声”运用问题是北宋议乐的重要主题。朱熹在《风雅十二诗谱》跋文中也曾讨论过清声问题，他认为清声的运用似乎与古法不合。这一问题可以看成是北宋议乐的延续。

综上所述，从乐谱形态及宫调运用来看，《风雅十二诗谱》与北宋雅乐传统联系紧密，其体现了宋代雅乐理论的诸多特点，可以视为宋代雅乐理论实践的产物。同时，《风雅十二诗谱》的产生也反映了宋人对周乐的追崇，他们希望通过对儒家经典所载礼乐信息的把握，以恢复其心目中的“雅正之乐”。

三、《风雅十二诗谱》与宋人诗乐实践

在宋人恪守古制以期重建“雅正之乐”的背景下，作为儒家“六艺”之一的《诗》自然受到统治者及士大夫的重视。秦汉以后，先秦诗乐逐渐佚失，在这种情况下，汉代儒者

---

① 宋史卷一百二十八:志第八十一:乐三[M]//宋史:第9册.北京:中华书局,1977:2982.

② 该注指郑玄《注》。原文为：“钟磬者，编悬之，二八十六枚，而在一虡谓之堵。钟一堵，磬一堵，为之肆。”

③ 宋史卷一百二十八:志第八十一:乐三[M]//宋史:第9册.北京:中华书局,1977:2990.

④ 宋史卷一百二十八:志第八十一:乐三[M]//宋史:第9册.北京:中华书局,1977:2992-2993.

⑤ 宋史卷一百二十九:志第八十二:乐四[M]//宋史:第9册.北京:中华书局,1977:3007.

⑥ 宋史卷一百二十八:志第八十一:乐三[M]//宋史:第9册.北京:中华书局,1977:2997-2998.

转向对《诗经》义理的阐释。到了宋代,《诗经》音乐的部分则引起更为广泛的关注。诗乐不仅运用于宫廷礼乐活动中,同样也存在于士大夫的日常音乐生活中。杨晓霭《宋代声诗研究》一文曾指出:"宋人论声诗采取了两种基本立场:一种是音乐的立场,一种是功能的立场。换言之,宋人更为关注声诗的歌唱方式及其社会功能。"①可见,宋人对《诗经》音乐部分的重视与宋人的声诗观紧密相连。

北宋时期,宋人曾将拟作的诗乐用于礼乐活动中。如,淳化三年,宋太宗曾诏有关部门商讨将要举行的乡饮酒礼,并令时任学士承旨苏易简撰写乡饮乐章,苏易简共撰三十四乐章,其中包括《鹿鸣》六章、《南陔》两章、《嘉鱼》八章,《崇丘》两章、《关雎》十章以及《鹊巢》六章。②这些乐章并非为《诗经》原有的歌词,而是仿照《诗经》原文的形式,重新创作而成。《宋史·乐志》中仍然可见其中三十三章歌词。③政和七年二月,典乐裴宗元曾上书:"乞按习《虞书》赓载之歌,夏《五子之歌》,商之《那》,周之《关雎》、《麟趾》、《驺虞》、《鹊巢》、《鹿鸣》、《文王》、《清庙》之诗。"得到了宋徽宗的应允。④此外,亦有儒者组织儒生学习歌唱诗乐,如胡瑗曾在湖州授课时"尝择取《二南》、《小雅》数十篇,寓之埙龠,使学者朝夕咏歌。"⑤在太学任教时,每当考试结束,胡瑗"率诸生会于首善,雅乐歌诗,乙夜乃散"。⑥诸生各自散去后,胡瑗"亦自歌诗奏乐,琴瑟之声徹于外"。⑦

南宋仍然延续了北宋注重诗乐的传统,从诗学理论来看,部分儒者开始否定汉人"重义理而轻音乐"的诗学研究。如朱熹就十分重视诗乐,他曾指出前人言诗"主于声音少,而发其义者多"的问题,并将赵彦肃所传《风雅十二诗谱》收入自己的著作之中。郑樵对此的批评则更为深刻:"自后夔以来,乐以诗为本,诗以声为用,八音六律为之羽翼尔。仲尼编诗为燕享祭祀之时用以歌,而非用以说义也。古之诗今之辞曲也,若不能歌之,但能诵其文而说其义可乎?不幸腐儒之说起,齐鲁韩毛四家各为序训而以说相高,汉朝又立之学官,以义理相授,遂使声歌之音,湮没而无闻。"⑧张载也曾"尝慨然思欲讲明,作之朝廷,被诸郊庙"。⑨熊朋来在其《瑟谱》中亦有类似的论述:"惟所用之,若夫诗之所以动天地感鬼神者,不徒以其辞,而以声音。"另一方面,诗乐实践同样存在于南宋儒者的

① 杨晓霭.宋代声诗研究[M].北京:中华书局,2008:63.
② 王应麟.玉海卷一百零六:淳化乡饮乐章[M]//玉海:第3册.江苏:江苏古籍出版社,2007:1951.
③ 宋史卷一百三十九:志第九十二:乐十四[M]//宋史:第10册.北京:中华书局,1977:3295-3299.
④ 宋史卷一百二十九:志第八十二:乐四[M]//宋史:第9册.北京:中华书局,1977:3019.
⑤ 宋史卷一百四十二:志第九十五:乐十七[M]//宋史:第10册.北京:中华书局,1977:3339.
⑥ 宋史卷一百五十七:志第一百一十:选举三[M]//宋史:第11册.北京:中华书局,1977:3659.
⑦ 黄宗羲著;全祖望补修;陈金生,梁运华点校.宋元学案:第一册[M].北京:中华书局,1986:28.
⑧ 郑樵.通志:卷四十九:乐略·乐府总序[M].北京:中华书局,1987:625.
⑨ 宋史卷一百四十二:志第九十五:乐十七[M]//宋史:第10册.北京:中华书局,1977:3339.

音乐生活中，如《朱子语类》载："今《关雎》《鹿鸣》等诗，亦有人播之歌曲。"[①]又如，詹元善曾教授学生以管吹习古诗《二南》《七月》。[②]可见，诗乐实践是宋代音乐活动的重要组成部分。为诗经谱写的新的曲调不仅运用于宋代的各种礼仪活动中，同样也是两宋时期儒家音乐教育的重要内容。

综上所述，《风雅十二诗谱》的产生与诗乐的悠久传统以及宋人"追崇古乐"的复古倾向息息相关。《风雅十二诗谱》虽成谱于宋代，但其源头可以追溯到先秦时期诗乐的创制传统。秦汉以来，虽然《诗经》的曲调逐渐佚失，但诗乐的创制实践一直并未停止。尤其宋代统治者及士大夫将目光回溯周朝，期望重新构建他们心目中的古代雅乐。作为先秦礼乐的重要组成部分，诗乐自然受到了格外的重视。正是在这种背景下，随着诗乐实践的需要，《风雅十二诗谱》等《诗经》乐谱应运而生。此外，《风雅十二诗谱》的创制体现了北宋雅乐理论的诸多特点，是宋代雅乐理论在诗乐创制上的一次重要实践。

第三节　《仪礼经传通解》载《风雅十二诗谱》序、跋释义

如上文所述，《风雅十二诗谱》由朱子编入其礼学著作《仪礼经传通解》中，诗谱位于该书第十四卷之"学礼七"中，标题为"诗乐第二十四"。谱前有总序，《小雅》六篇和《国风》六篇前有小序。后有跋。

朱熹曾在《乞修三礼札子》中对《仪礼通解经传》一书的编纂思路进行了说明："欲以《仪礼》为经，而取《礼记》及诸经史杂书所载有及于礼者皆以附于本经之下，具列注疏诸儒之说，略有端绪。"[③]结合全书的编纂体例可知，《仪礼经传通解》中，"经"一般指的是《仪礼》，"传"则指的是《礼记》《周礼》等其他经书。[④]这提醒我们：《诗谱》序、跋并非皆由朱熹所作。

一、 总序原文及解析

《传》曰：十有三年学《乐》、颂《诗》、舞《勺》，成童舞《象》。先学《勺》，后学《象》，《文》《武》之次也。成童，十五以上。二十而冠，舞《大夏》。《大夏》，乐之文武

[①] 黎靖德编;王星贤点校.朱子语类:第六册[M].北京:中华书局,1986:2347.

[②] 黎靖德编;王星贤点校.朱子语类:第六册[M].北京:中华书局,1986:2343.

[③] 朱熹著,黄干[榦]编.仪礼经传通解正续编[M].影印宋刊元明选修本.北京:北京大学出版社,2012:14.

[④] 参见叶纯芳.朱熹《仪礼经传通解》对《礼记》经、传的界定[J].哲学门,2014(1).

备者也。三舞今皆亡。[①]

如上文所述，该书“传”指《仪礼》以外的其他经书。此处《传》即指《礼记》。“《传》曰：十有三年学《乐》、颂《诗》、舞《勺》，成童舞《象》”及其后“二十而冠，舞《大夏》”引自《礼记·内则》。[②]“先学《勺》，后学《象》，《文》《武》之次也。成童，十五以上”及其后“《大夏》，乐之文武备者也”为郑玄所注。[③]“三舞今皆亡”则应是朱熹所加按语。[④]

二、“《小雅》六篇”序文及解析

《传》曰：大学始教，《宵雅》肄三，官其始也。宵之言小也。肄，习也。习《小雅》之三，谓《鹿鸣》《四牧》《皇皇者华》也。此皆君臣燕乐相劳苦之诗，为始学者习之，所以劝之以官，且取上下相和厚。今按乡饮酒及燕礼皆歌此三篇，笙入乐《南陔》《白华》《华黍》，间歌《鱼丽》，笙《由庚》，歌《南有嘉鱼》，笙《崇丘》，歌《南山有台》，笙《由仪》。六笙诗本无词，声亦不传。[⑤]

此处《传》亦指《礼记》，该段“《传》曰：大学始教，《宵雅》肄三，官其始也”出自《礼记·学记》。[⑥]“宵之言小也。肄，习也。习《小雅》之三，谓《鹿鸣》《四牧》《皇皇者华》也。此皆君臣燕乐相劳苦之诗，为始学者习之，所以劝之以官，且取上下相和厚”为郑玄所作注。[⑦]“今按乡饮酒及燕礼皆歌此三篇，笙入乐《南陔》《白华》《华黍》，间歌《鱼丽》，笙《由庚》，歌《南有嘉鱼》，笙《崇丘》，歌《南山有台》，笙《由仪》。六笙诗本无词，声亦不传”则是朱熹所加按语。[⑧]

三、“《国风》六篇”序文及解析

“《传》曰：《周南》《召南》，正始之道，王化之基。故用之乡人焉，用之邦国焉。乡饮酒及乡射礼，合乐，《周南》：《关雎》《葛覃》《卷耳》；《召南》：《鹊巢》《采蘩》《采蘋》。

---

① 朱熹著,黄干[榦]编.仪礼经传通解正续编[M],影印宋刊元明选修本.北京;北京大学出版社,2012:380.
② 杨天宇.礼记译注:上[M].上海:上海古籍出版社,2004:358.
③ 郑玄.礼记注[M]//孔颖达撰,阮元校刻.十三经注疏:礼记正义.北京:中华书局,2009:3186.
④ 朱熹著,黄干[榦]编.仪礼经传通解正续编[M].影印宋刊元明选修本.北京:北京大学出版社,2012:380.
⑤ 朱熹著,黄干[榦]编.仪礼经传通解正续编[M],影印宋刊元明选修本.北京;北京大学出版社,2012:380.
⑥ 杨天宇.礼记译注:下[M].上海:上海古籍出版社,2004:458.
⑦ 郑玄.礼记注[M]//孔颖达撰,阮元校刻.十三经注疏:礼记正义.北京:中华书局,2009:3299.
⑧ 朱熹著,黄干[榦]编.仪礼经传通解正续编[M].影印宋刊元明选修本.北京:北京大学出版社,2012:380.

燕礼亦云遂歌乡乐，亦即此六篇也。郑氏云合乐谓歌乐与众声皆作。《周南》《召南》，《国风》篇也。王后、国君夫人房中之乐歌也。关雎言后妃之德，葛覃言后妃之职，卷耳言后妃之志，鹊巢言国君夫人不失职，采蘋言卿大夫之妻能修其法度。夫妇之道，生民之本，王政之端，此六篇者其教之原也。故国君与其臣下及四方之宾燕用之合乐也。乡乐者，风也。小雅，为诸侯之乐。大雅，颂为天子之乐。"[1]"

此处《传》指《毛诗序》。"《传》曰：《周南》《召南》，正始之道，王化之基。故用之乡人焉，用之邦国焉"引自《毛诗序》[2]。其后为朱熹所述。前述《仪礼 · 乡饮酒礼》《仪礼 · 乡射礼》以及《燕礼》载"《国风》六篇"用乐记载，后引郑玄《仪礼 · 乡饮酒礼》注文。[3]

四、 跋文及解析

《大戴礼》云：凡雅二十六篇，其八篇可歌，歌《鹿鸣》《狸首》《鹊巢》《采蘩》《采蘋》《伐檀》《白驹》《邹虞》。八篇废不可歌，七篇商、齐可歌也，三篇间歌。《史辟》《史义》《史见》《史童》《史谤》《史宾》《十声》《叡挟》。《晋志》云：汉末杜夔传旧雅乐四曲，一曰《鹿鸣》，二月《邹虞》，三曰《伐檀》，四曰《文王》，皆古声辞。今按《大戴礼》颇有阙误，其篇目都数皆不可考。至汉末年止存三篇，而加《文王》，又不知其何自来也。其后改作新辞，旧曲遂废。至唐开元，乡饮酒礼其所奏乐乃有此十二篇之目，而其声今亦莫得闻矣。此谱乃赵彦肃所传，云即开元遗声也。古声亡灭已久，不知当时工师何所考而为此也。窃疑古乐有唱有叹，唱者发歌句也，和者继其声也。诗词之外，应更有叠字散声以叹发其趣，故汉、晋之间，旧曲既失其传，则其词虽存而世莫能补，为此故也。若但如此谱以一声叶一字，则古诗篇篇可歌，无复乐崩之叹矣，夫岂然哉！又其以清声为调，似亦非古法。然古声既不可考，则姑存此以见声歌之仿佛俟，知乐者考其得失云。[4]

跋中，朱熹引《大戴礼记·投壶》《晋志》中所载有关诗乐流传情况的内容，朱熹认为《大戴礼记》所载"颇有阙误"。[5][6]其后，朱熹交代了《风雅十二诗谱》的来源：此谱是南宋赵彦肃所传并声称为唐开元年间"乡饮酒礼"所用诗乐谱。最后，朱熹对该谱是否为

---

[1] 朱熹著,黄干[榦]编.仪礼经传通解正续编[M].影印宋刊元明选修本.北京:北京大学出版社,2012.383.

[2] 诗序[M]//孔颖达撰,阮元校刻.十三经注疏:毛诗正义.北京:中华书局,2009:562-569.

[3] 郑玄.仪礼注[M]//孔颖达撰,阮元校刻.十三经注疏:仪礼注疏.北京:中华书局,2009:2128-2129.

[4] 朱熹著,黄干[榦]编.仪礼经传通解正续编[M].影印宋刊元明选修本.北京:北京大学出版社,2012:385.

[5] 孔广森.大戴礼记补注[M].北京:中华书局,2013:236.

[6] 晋书卷二十二:志第十二[M].//晋书:第3册.北京:中华书局,1974:684.

古乐谱表达了自己的质疑。他认为古代音乐并非只用“一字叶一音”，而应该“有唱有叹”并通过叠字、散声等方法来丰富音乐的内容。除此以外，朱熹还认为“清声”的运用可能并非是古乐创制的手法。

小结

《风雅十二诗谱》是现存最早的《诗经》乐谱。该谱集最早见于朱熹《仪礼经传通解》一书，据该书谱前序、跋所述，此谱为南宋赵彦肃所传并声称为唐开元年间“乡饮酒礼”所用诗乐谱。然而，从乐谱形态来看，无论是“一字一音”的字音关系，“起调毕曲”的起、落音特点，亦或是律吕谱字的记谱方式都体现了典型的宋代雅乐风格。这些音乐形态上的特点不仅可以在《宋史·乐志》等宋代音乐史料的记载中找到类似描述，同样也体现在《中兴礼书》中所载祭祀歌曲以及姜夔所作雅乐歌曲《越九歌》等南宋时期其他雅乐乐歌中。此外，《风雅十二诗谱》篇名后小字所注宫调俗名为该谱集成谱于南宋时期提供了有力证据。《风雅十二诗谱》中前六篇所用宫调为“黄钟清宫”，所注对应的俗调名称为“正宫”；后六篇所用宫调为“无射清商”，对应俗调名称为“越调”。陈澧在《声律通考》中指出“《词源》云‘无射商’俗名‘越调’与此正同，《景祐乐髓》及《补笔谈》则云‘黄钟商’为‘越调’。”《词源》出自南宋时期，而《景祐乐髓新经》及《补笔谈》则为北宋时期的著作。可见，《风雅十二诗谱》成谱于南宋时期的可能性更大。

《风雅十二诗谱》的产生与诗乐的悠久传统以及宋人“追崇古乐”的复古倾向息息相关。《风雅十二诗谱》虽成谱于宋代，但其源头可以追溯到先秦时期诗乐的创制传统。秦汉以来，虽然《诗经》的曲调逐渐佚失，但诗乐的创制实践一直并未停止。尤其宋代统治者及士大夫将目光回溯周朝，期望重新构建他们心目中的古代雅乐。作为儒家经典之一的《诗经》自然受到了格外的重视。不仅如此，两宋时期的儒者开始否定汉人“重义理而轻音乐”的诗学研究，对《诗经》的音乐部分给予了更多的关注。正是在这种重视诗乐的传统下，《风雅十二诗谱》等《诗经》乐谱才得以产生。此外，《风雅十二诗谱》的创制体现了北宋雅乐理论的诸多特点，是宋代雅乐理论在诗乐创制上的一次重要实践。

第二章　《风雅十二诗谱》的流传与存见版本源流

随着《仪礼经传通解》的刊印出版，《风雅十二诗谱》得到了较为广泛传播，并在流传中形成了诸多版本。本章主要基于对《风雅十二诗谱》流传清况的考察，对其版本历史进行梳理，探究存见各版本的源流。

第一节　《风雅十二诗谱》的流传

《风雅十二诗谱》自朱熹收录于《仪礼经传通解》后，得到了后世儒者的关注，部分学者更将其收入自己的著作之中。因此在本土得到了较好的保存和传播。不仅如此，《风雅十二诗谱》还曾东传日本和韩国，并产生了一定影响。

一、 本土流传情况

如上文所述，《风雅十二诗谱》是由南宋赵彦肃传谱。该谱最早见于朱熹《仪礼经传通解》一书。据《朱子全书》所载，《诗谱》是由赵彦肃亲自送至朱熹处，随后朱熹将其编进《仪礼经传通解·学礼》，并称其为“ 诗乐 ”。在跋文中朱熹云 :“ 古声既不可考，则姑存此以见声歌之仿佛，俟知乐者考其得失 ”。[①]随着《仪礼经传通解》刊印出版，《风雅十二诗谱》得以传播开来并保存至今。可见，朱熹在《诗谱》的传播方面起到了重要作用。清代学者陈澧曾称赞云 :“ 惟《仪礼经传通解》载唐开元《风雅十二诗谱》音调皆备，古乐之存于今者惟此而已……今又六百余年《十二诗谱》幸存于世真可宝贵也。”之后，《宋史 · 乐志》将《仪礼经传通解》“ 诗乐篇 ” 编入其中，不过该书只保存了《诗谱》各篇歌

[①] 陈澧.声律通考:卷十[M].番禺陈氏东塾丛书本.1860:叶5a.

词及朱熹所作序跋，而省去了乐谱部分。对此，陈澧批评道："《宋史·乐志》载《仪礼经传通解》十二诗之目而尽删其律吕殊失朱子之意，此修史者之缪也。"[①]南宋晚期，熊朋来将《风雅十二诗谱》收录其所著《瑟谱》一书，称其为"诗旧谱"。在该书中，熊氏记录了《诗谱》的实践状况："《诗谱》在后今乡饮乐宾《风》《雅》十二篇盖唐开元礼所传音谱，然肄者鲜矣。儒者犹不能好之，况乐工乎。"[②]为此，熊氏在原谱律吕谱字后补增了当时通行的工尺谱字，即其所称"通俗谱"，期望"肄者可按谱而求声"。可见，在南宋晚期，诗谱尚未得到广泛的关注。

至明，同历代政权相似，统治者继承了以礼乐教化治理社会的传统经验，史载明太祖"锐志雅乐"，"初克金陵，即立典乐官。其明年置雅乐，以供郊社之祭。"[③]明代统治者还十分重视乡饮酒礼等汉族传统仪式。据《明会典》所载，洪武十六年，明太祖曾要求学校学生学习乡饮酒礼的章程与规范，这无疑为用于乡饮酒礼等仪式的诗乐提供了良好的成长环境。朱载堉《律吕精义》云："近世行乡饮，亦不废歌诗。儒生往往习此，虽不以为异事，然而徒歌无弦，歌又不能造夫精妙之地，使人听之而惟恐卧，实有以致卧也。[④]"由此可见，明代乡饮酒礼仪式中依然保留了先秦时期的诗乐传统。朱载堉就曾为乡饮酒礼创制诗乐，并称其为《乡饮诗乐谱》。此外，明代诗乐的发展也体现在学校教育中。王阳明就曾将诗乐的学习作为其教授内容的重要部分："每日工夫，先考德，次背书诵书，次习礼，或作课仿，次复诵书讲书，次歌诗。凡习礼歌诗之类，皆所以常存童子之心，使其乐习不倦，而无暇及于邪僻。教者知此，则知其所施矣。"[⑤]在《教约》中，王阳明还专门论述了学习诗乐的要求和方法："凡歌诗，须要整容定气，清朗其声音，均审其节调，毋躁而急，毋荡而嚣，毋馁而慑；久则精神宣畅，心气和平矣。每学量童生多寡，分为四班。每日轮一班歌诗，其余皆就席，敛容肃听；每五日则总四班递歌于本学。每朔望，集各学会歌于书院。"[⑥]清代初期，统治者延续了明代对"诗乐"的重视。乾隆年间就曾编订《诗经乐谱》，这次编订不仅将《诗经》所载305篇全部配以曲调，还为有目无词的"六笙诗"创制了新的曲调。

尽管上述乡饮酒礼等传统仪式或是学校教育所用诗乐是否为《风雅十二诗谱》并未见有明确的文献记载，但明清时期对"诗乐"的重视无疑会使《风雅十二诗谱》得到了更为广泛的关注。此外，由于明清时期程朱理学作为官学在思想领域占据着统治地位，朱熹在当时的文化生活中无疑有着极大的影响力。载于其礼学著作的"诗乐"自然会引起后世学者格外的重视。从文献记载来看，明清时期围绕《风雅十二诗谱》的讨论不绝如缕，不少

---

① 同上

② 熊朋来.瑟谱:卷二[M]//钱仪吉辑.经苑[M].清同治七年刻本.台湾:大通书局,1970:2985.

③ 明史卷六十一:志第三十七:乐一[M]//明史:第5册.北京:中华书局,1974 :1500.

④ 朱载堉撰;冯文慈点校.律吕精义[M].北京:人民音乐出版社,2006:1053.

⑤ 转引自修海林.中国古代音乐教育[M].上海:上海教育出版社,2011:199.

⑥ 转引自修海林.中国古代音乐教育[M].上海:上海教育出版社,2011:199.

学者还将其收录于自己的著作之中。如倪复《钟律通考》、张敔《雅乐发微》、季本《乐律纂要》、黄佐《乐典》、王邦直《律吕正声》、张蔚然《三百篇声谱》、应撝谦《古乐书》、潘世权《大乐元音》、江永《礼书纲目》、胡彦昇《乐律表微》、戴长庚《律话》、邱之稑《律音汇考》、陈澧《声律通考》、《诗经古谱》等著作都曾部分或全篇收录了《风雅十二诗谱》。其中部分学者更是将《风雅十二诗谱》译为当时通行的"通俗谱",以供"知乐者肄习"。如戴长庚《律话》、陈澧《声律通考》在律吕谱和工尺谱的基础上加入了宫商字谱,邱之稑《律音汇考》将原谱改编为琴谱、瑟谱及声字谱,《诗经古谱》则是将原谱译为五线谱和简谱。

二、 域外流传情况

中国和朝鲜之间的文化交流源远流长,早在先秦时期,中国中原文化就开始影响朝鲜半岛。宋时,正值朝鲜高丽王氏王朝,两国之间的交流较之前更为频繁。如北宋神宗熙宁年间,高丽就曾从宋宫廷请回乐工,以传授雅乐。到了宋徽宗时期,徽宗曾下诏赐予高丽新制乐器,让信使安稷崇带回高丽。"大晟乐"制作完成后,又赐"大晟乐"所用乐器以及相关的服装、仪仗等。[①]《宋史·乐志》载:"(政和七年)中书省言:'高丽,赐雅乐,乞习教声律、大晟府撰乐谱辞。'诏许教习,仍赐乐谱。"[②]可见,高丽获得大晟乐器后,希望能够继续学习"声律"、"谱辞"等知识,从而能够实际演奏"大晟乐"。通过不断交流学习,宋代雅乐逐渐传入高丽。1392 年朝鲜王朝建立后,同明朝政府建立了友好的外交关系,并大力推崇儒教,尤其重视汉民族的礼乐文化。[③]正是由于朝鲜与汉民族密切的音乐文化交流,《风雅十二诗谱》得以传入朝鲜。

朝鲜于太祖元年建立了掌管音乐的雅乐署和典乐署,并大量征集乐歌以用于礼乐活动。从文献记载来看,这一时期朝鲜的雅乐乐歌有《纳氏歌》《穷兽奔曲》《靖东方曲》《文德曲》《梦金尺》《受宝箓》《觐天庭》《受明命》《荷皇恩》《隆安之乐》《舒安之乐》《休安之乐》《文明之曲》《武烈之曲》等。[④]其中,后九首乐歌至今仍可见于 1493 年成伣所编《乐学轨范》中。值得注意的是,其中部分乐歌是以《风雅十二诗谱》的曲调重新填词而成。[⑤]如:

1. 《受宝箓》与《风雅十二诗谱·鹿鸣》第一章

---

① 参见冯文慈.中外音乐交流史:先秦-清末[M].北京:人民音乐出版社,2013:150-151;张师勋著;朴春妮译.韩国音乐史(增补)[M].北京:中央音乐学院出版社,2008:142-162.

② 宋史卷一百二十九:志第八十二:乐四[M]//宋史:第 9 册.北京:中华书局,1977:3019.

③ 参见张师勋著;朴春妮译.韩国音乐史(增补)[M].北京:中央音乐学院出版社,2008:142-162.

④ 同上

⑤ 同上

图 3.《乐学轨范》载《受宝箓》[①]

图 4.《风雅十二诗谱 · 鹿鸣》第一章[②]

2.《觐天庭》与《风雅十二诗谱 · 南山有台》第二章

图 5.《乐学轨范》载《觐天庭》[③]

图 6.《风雅十二诗谱 · 南山有台》第二章[④]

① 成伣.乐学轨范:卷二[M]//北京舞蹈学院编.中国古代舞乐域外图书:第 2 册.北京:文化艺术出版社,2013:135.

② 朱熹.仪礼经传通解[M].中华再造善本影印宋嘉定十年南康道院刻元明递修本.北京:北京图书馆出版社,2006:叶 1-2.

③ 成伣.乐学轨范:卷二[M]//北京舞蹈学院编.中国古代舞乐域外图书:第 2 册.北京:文化艺术出版社,2013:136.

④ 朱熹.仪礼经传通解[M].中华再造善本影印宋嘉定十年南康道院刻元明递修本.北京:北京图书馆出版社,2006:叶 6a.

3．《受明命》与《风雅十二诗谱 · 南山有台》第四章

图 7.《乐学轨范》载《受明命》[①]

图 8.《风雅十二诗谱 · 南山有台》第四章[②]

4．《荷皇恩》与《风雅十二诗谱 · 南山有台》第三章

图 9.《乐学轨范》载《荷皇恩》[③]

图 10.《风雅十二诗谱 · 南山有台》第三章[④]

---

① 成伣.乐学轨范:卷二[M]//北京舞蹈学院编.中国古代舞乐域外图书:第 2 册.北京:文化艺术出版社,2013:136.

② 朱熹.仪礼经传通解[M].中华再造善本影印宋嘉定十年南康道院刻元明递修本.北京:北京图书馆出版社,2006:叶 6b.

③ 成伣.乐学轨范:卷二[M]//北京舞蹈学院编.中国古代舞乐域外图书:第 2 册.北京:文化艺术出版社,2013:136.

④ 朱熹.仪礼经传通解[M].中华再造善本影印宋嘉定十年南康道院刻元明递修本.北京:北京图书馆出版社,2006:叶 6.

5．《隆安之乐》与《风雅十二诗谱 · 鱼丽》第四、五、六章

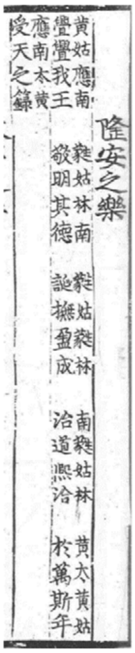

隆安之樂
黃姑應南 亹亹我王
夾姑林南 敬明其德
夾姑夾林 誕撫盈成
南夾姑林 治道熙洽
黃太黃姑 於萬斯年
應南太黃 受天之祿

图 11.《乐学轨范》载《隆安之乐》①

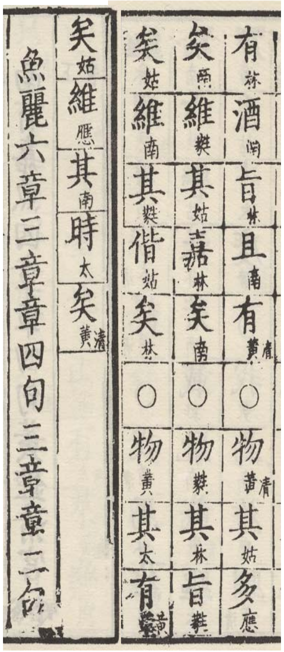

有酒旨且有 ○ 物其多
矣維其嘉矣 ○ 物其旨
矣維其偕矣 ○ 物其有
矣維其時矣
魚麗六章三章章四句三章章二句

图 12.《风雅十二诗谱 · 鱼丽》第四、五、六章②

6．《休安之乐》与《风雅十二诗谱 · 南山有台》第一章

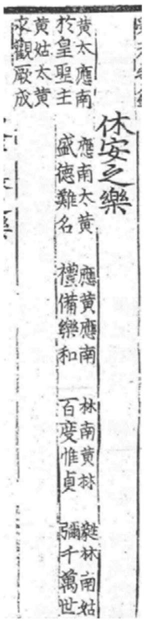

休安之樂
黃太應南 於皇聖主
應南太黃 盛德難名
應黃應南 禮備樂和
林南黃林 百變惟貞
夾林南姑 彌千萬世
黃姑太黃 永觀厥成

图 13.《乐学轨范》载《休安之乐》③

南山有臺北山有萊樂
只君子邦家之基樂只
君子萬壽無期 ○ 南山

图 14.《风雅十二诗谱 · 南山有台》第一章④

---

① 成伣.乐学轨范:卷二[M]//北京舞蹈学院编.中国古代舞乐域外图书:第 2 册.北京:文化艺术出版社,2013:135.

② 朱熹.仪礼经传通解[M].中华再造善本影印宋嘉定十年南康道院刻元明递修本.北京:北京图书馆出版社,2006:叶 4b-5a.

③ 成伣.乐学轨范:卷二[M]//北京舞蹈学院编.中国古代舞乐域外图书:第 2 册.北京:文化艺术出版社,2013:135.

④ 朱熹.仪礼经传通解[M].中华再造善本影印宋嘉定十年南康道院刻元明递修本.北京:北京图书馆出版社,2006:叶 6.

7．《文明之曲》与《风雅十二诗谱 · 皇皇者华》第一、二章

图 15.《乐学轨范》载《文明之曲》[①]

图 16.《风雅十二诗谱 · 皇皇者华》第一、二章[②]

8．《武烈之曲》与《风雅十二诗谱 · 皇皇者华》第三、四章

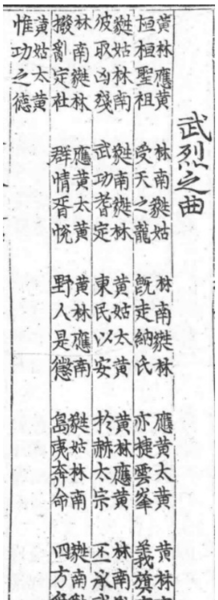


图 17.《乐学轨范》载《武烈之曲》[③]

图 18.《风雅十二诗谱 · 皇皇者华》第三、四章[④]

① 成伣.乐学轨范:卷二[M]//北京舞蹈学院编.中国古代舞乐域外图书:第 2 册.北京:文化艺术出版社,2013:136.

② 朱熹.仪礼经传通解[M].中华再造善本影印宋嘉定十年南康道院刻元明递修本.北京:北京图书馆出版社,2006:叶 3b.

③ 成伣.乐学轨范:卷二[M]//北京舞蹈学院编.中国古代舞乐域外图书:第 2 册.北京:文化艺术出版社,2013:137.

④ 朱熹.仪礼经传通解[M].中华再造善本影印宋嘉定十年南康道院刻元明递修本.北京:北京图书馆出版社,2006:叶 3b-4a.

以上列举的八首乐歌是在《风雅十二诗谱》中《小雅》部分各篇曲调的基础上重新填词而成，其中《受宝篆》的曲调来自《鹿鸣》篇；《觐天庭》《受明命》《荷皇恩》《休安之乐》的曲调来自《南山有台》篇；《隆安之乐》来自《鱼丽》篇；《文明之曲》《武烈之曲》则来自《皇皇者华》篇。在具体运用时，常常通过曲调的反复来适应新的歌词长度。此外，与《风雅十二诗谱》不同的是上述诸曲均不用“清声”，凡“清声”处皆改用“正声”。如《鹿鸣》篇第一律为“黄清”，《受宝篆》则改作“黄”。

除上述八首乐歌皆改自《风雅十二诗谱》外，《风雅十二诗谱》也曾直接用于朝鲜的礼仪活动中。1430 年成书的《雅乐谱》记录了当时的雅乐诗歌，《风雅十二诗谱》曾被作为“朝会乐”收入其中。由此可见，《风雅十二诗谱》广泛运用于朝鲜的宫廷仪式活动中，并作为一种典范，影响了朝鲜雅乐乐歌的创制。

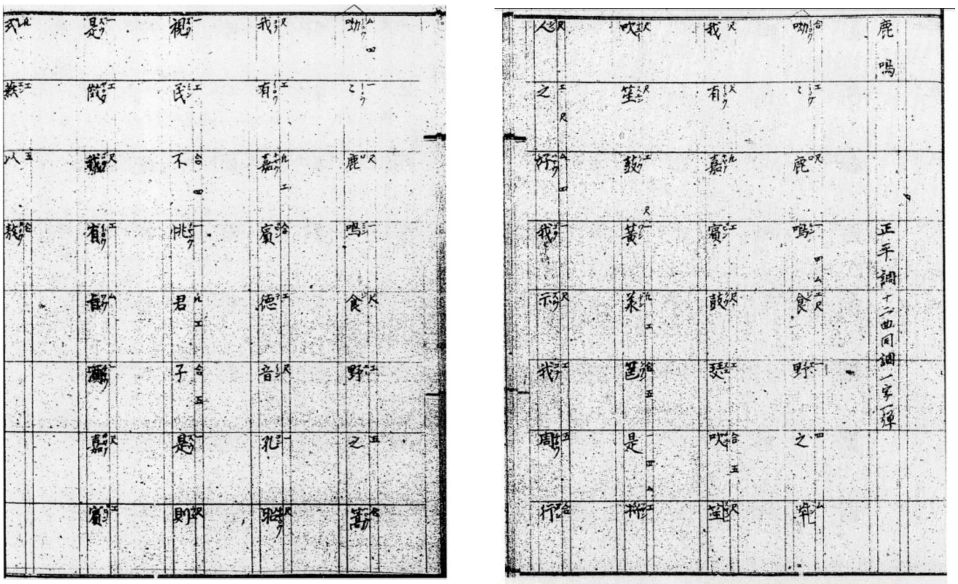


图 19.《魏氏乐谱》载《风雅十二诗谱 · 鹿鸣》[①]

此外，《风雅十二诗谱》也曾在明末清初传入日本。是时，福建人魏之琰曾将见于明代的诗词音乐传到日本，之后由其四世孙魏浩在日本讲授传习，在当时颇具影响力。1768 年，魏浩将这些诗词乐谱编辑刊行，命名为《魏氏乐谱》。现存《魏氏乐谱》主要有两种，其一为上述魏浩所编 50 首乐曲；其二为 1887 年“凌云阁”《魏氏乐谱六卷》。《魏氏乐谱六卷》共辑录了包括魏浩所编 50 曲在内的乐曲 244 首。该版本前四卷命名为为“本曲”，后两卷则为“外曲”。[②]其中，卷五（外曲）中可见《风雅十二诗谱》。从乐谱形态来看，与其他《魏氏乐谱》所载乐曲相似，即以方格形式记谱，左边方格记写歌辞，右边方格记写音高、节奏等信息。

① 魏浩编.魏氏乐谱:卷五[M]//刘崇德.魏氏乐谱今译 明代宫廷古乐.保定:河北大学出版社,2011.733-734.

② 参见漆明镜.《魏氏乐谱》解析[D].上海音乐学院,2009:1.

第二节　存见版本考察

如前文所说,《风雅十二诗谱》最早收录于朱熹的礼学著作《仪礼经传通解》中。由于宋代印刷技术的普及,加以朱熹在后世学者心目中举足轻重的地位,因此得以较好的保存。在流传过程中,更有不同时代的学者对其进行转载、译谱及评述,因而形成诸多版本。

据笔者统计,共有 19 种著作全篇或部分收录了《风雅十二诗谱》。其中前人提及版本 16 种:《仪礼经传通解》《诗传遗说》《瑟谱》《钟律通考》《雅乐发微》《乐律纂要》《乐典》《律吕正声》《古乐书》《大乐元音》《礼书纲目》《魏氏乐谱》《乐律表微》《律话》《律音汇考》《声律通考》;笔者新见版本 3 种:《南雍志》《三百篇声谱》《诗经古谱》。现将各书概况及所载诗谱信息概括如下:[1]

一、 宋代版本 3 种

图 20.《仪礼经传通解》本[2]

图 21.《诗传遗说》本[3]

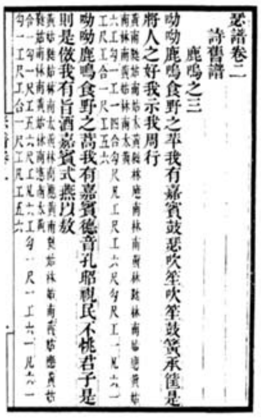


图 22.《瑟谱》本[4]

[1] 前人提及版本共有 16 种:中国艺术研究院音乐研究所资料室编《中国音乐书谱志》一书记有《仪礼经传通解》本和《律音汇考》本;赵如兰在《宋代音乐史料与其解译》一书提及《瑟谱》本、《乐典》本及《声律通考》本;吴志武《中国古代四种<诗经>乐谱及其东传韩日研究》一文提及《诗传遗说》本、《钟律通考》本及《乐律表微》本;杨影子《宋代以降<风雅十二诗谱>的版本谱系研究》一文列有《乐律纂要》本、《雅乐发微》本、《律话》本、《大乐元音》本、《律吕正声》本、《魏氏乐谱》本、《礼书纲目》本、《古乐书》本。上述成果为笔者研究提供了重要的版本信息。今在前人基础上补充版本 3 种,包括:《南雍志》本、《三百篇声谱》本及《诗经古谱》本。

[2] 朱熹著,黄干[榦]编.仪礼经传通解正续编[M].影印宋刊元明选修本.北京:北京大学出版社,2012:380.

[3] 朱鉴.诗传遗说:卷六[M].清康熙通志堂刻通志堂经解一百四十种本,1680:叶 8a.

[4] 熊朋来.瑟谱:卷二[M].墨海金壶本,1921:叶 1a.

（一）《仪礼经传通解》本

《仪礼经传通解》是朱熹晚年编撰的一部礼学著作。共分家礼、乡礼、学礼、邦国礼、王朝礼、丧礼和祭礼七个部分。其中，朱熹生前完成了家礼、乡礼和学礼三部分以及邦国礼的部分内容，其余部分由其门人黄榦和杨复完成。初名《仪礼集传集注》，晚年修葺时更名《仪礼经传通解》。[①]《风雅十二诗谱》载于该书第二十四卷“学礼七”——《诗乐》中。采用律吕谱的记谱方式，十二篇均以一个诗字对应一个律吕谱字。记写时诗字在上，谱字在下。诗字间以方格隔开，一字一音共用一格。每章结束处则用“〇”符号标记。此外，各篇篇名后接有章句数和所用宫调，并用小字注明时用宫调俗名。谱前有序，后有跋。

（二）《诗传遗说》本

《诗传遗说》为宋朱鉴所撰。该书共有六卷，《风雅十二诗谱》载于该书第六卷《诗乐》中。乐谱及前后序、跋皆转自朱熹《仪礼经传通解》。谱后注有：“以上见仪礼经传通解学礼”。[②]跋文后添有辅广录朱子对黄钟清宫的看法。[③]

（三）《瑟谱》本

《瑟谱》为南宋熊朋来所撰，共有六卷。《风雅十二诗谱》载于该书卷二《诗旧谱》中，该谱采用工尺谱字和律吕谱字对照的形式。谱前后无序、跋。部分篇次后有作者所添注解。此外，作者还对部分诗字字音进行了标注，即“叶音”。值得注意的是，《瑟谱》是目前所见最早采用工尺谱字记谱的乐谱。

二、明代版本 8 种

（一）《钟律通考》本

《钟律通考》为明代倪复所撰。该书原标记为六卷二十七章，实为二十八章。《风雅十二诗谱》位于卷六《风雅十二诗谱图论章》，所载诗谱来自《仪礼经传通解》[④]。乐谱采用工尺谱字和律吕谱字对照的形式。谱前有序，后有跋。《小雅》六篇和《国风》六篇前，《四牡》《葛覃》两篇以及谱末均有作者所加引语或按语。

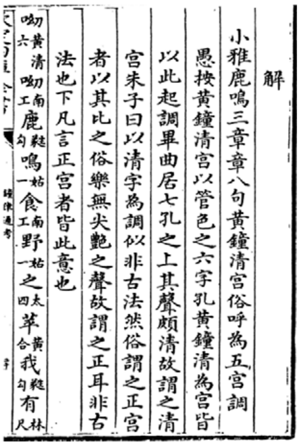
---

① 参见四库全书总目[M].乾隆六十年浙江刻本影印本.北京:中华书局,1965:179.

② 朱鉴.诗传遗说:卷六[M].清康熙通志堂刻通志堂经解一百四十种本,1680:叶 14.

③ 同上.

④ 谱前注有“此唐开元遗声宋赵子敬所传见仪礼经传通解”。倪复.钟律通考:卷六[M].文渊阁四库全书影印版,叶 19b-20a.



解

小雅鹿鳴三章章八句黃鐘清宮俗呼為五宮調

愚按黃鐘清宮以管色之六字孔黃鐘清為宮皆以此起調畢曲居七孔之上其聲頗清故謂之清宮朱子曰以清字為調似非古法然俗謂之正宮者以其比之俗樂無尖艷之聲故謂之正耳非古法也下凡言正宮者皆此意也

呦黃清六 呦南工 鹿蕤勾 鳴姑一 食南工 野姑一 之太四 苹黃合 我蕤勾 有林尺

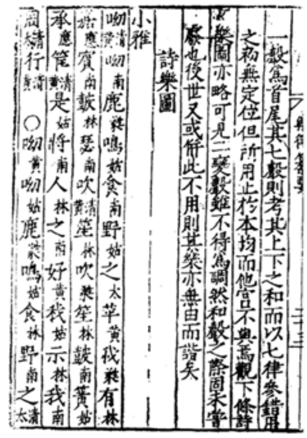
图 23.《钟律通考》本[①]

黃鐘清角非黃鐘宮也又加襯八十餘字繁聲太多音節太密去古益遠矣蓋始作此曲者或四言或五言七言必有襯字以贊助之通爲五十二字後人撰辭併其襯字亦用辭填實工師不知於定腔五十二字外又加襯字至八十餘皆淫哇之聲也必刪去之始爲近古

小雅詩譜六篇凡二十八章

呦黃清 呦南 鹿蕤 鳴姑 食南 野姑 之太 苹黃 我蕤 有林 嘉應 賓南 鼓林 瑟南 吹黃清 笙林 吹蕤 笙林 鼓南 簧姑 承應 筐黃清 是姑 將南 人林 之南 好黃 我姑 示林 我南 周太清 行黃清 ○ 呦黃 呦姑 鹿蕤 鳴姑 食林 野南 之太清 蒿黃清 我林 有南 嘉應 賓黃

图 24.《雅乐发微》本[②]



一般爲首尾其七般則考其上下之和而以七律參錯用之初無定位但所用止於本均而他宮不與焉觀下條詩樂圖亦略可見二變設雖不得爲調然和繆之際固未嘗廢也後世又或併此不用則其樂亦無由而諧矣

詩樂圖

小雅

呦黃清 呦南 鹿蕤 鳴姑 食南 野姑 之太 苹黃 我蕤 有林 嘉應 賓南 鼓林 瑟南 吹黃清 笙林 吹蕤 笙林 鼓南 簧姑 承應 筐黃清 是姑 將南 人林 之南 好黃 我姑 示林 我南 周太清 行黃清 ○ 呦黃 呦姑 鹿蕤 鳴姑 食林 野南 之太清

图 25.《乐律纂要》本[③]

(二) 《雅乐发微》本

《雅乐发微》为明张敔所撰，共八卷。《风雅十二诗谱》位于其卷五中。所载《诗谱》来自《仪礼经传通解》。[④]乐谱分“ 小雅诗谱六篇凡二十八章 ”、“ 国风诗谱六篇凡二十九章 ”两个部分。采用律吕谱记谱，不注工尺谱字。此外，该书所载仅有乐谱部分，并无序、跋或注解。

(三) 《乐律纂要》本

《乐律纂要》为明代季本所撰，该书包括“ 求声气之法 ”、“ 候气法 ”、“ 十二律上下相生法 ”、“ 五声相生法 ”、“ 二变声相生法 ”、“ 声调图 ”、“ 诗乐图 ”等部分。《风雅十二诗谱》即位于“ 诗乐图 ”中。乐谱采用律吕谱记谱，不注工尺谱字。谱前无序，亦无注解。后有跋，前半部分引朱子所作跋语，后半部分为作者所加按语，以此可看出此谱亦来自《仪礼经传通解》。[⑤]

(四) 《乐典》本

《乐典》明代黄佐所撰。共三十六卷。《风雅十二诗谱》载于该书第三十六卷《诗乐》

---

① 倪复.钟律通考:卷六[M].文渊阁四库全书影印版,叶 20a.

② 张敔.雅乐发微:卷五[M].两淮马裕家藏本影印版,叶 3b.

③ 季本.乐律纂要[M].明嘉靖十八年宋楫刻本影印版,叶 23b.

④ 第五卷卷首“ 古乐曲之源 ”篇云 :“ 故《仪礼经传通解》载《小雅国风十二诗谱》”。张敔.雅乐发微:卷五[M].两淮马裕家藏本影印版,叶 1b.

⑤ 季本.乐律纂要[M].明嘉靖十八年宋楫刻本影印版,叶 29b.

中。《诗谱》来自《仪礼经传通解》一书。[①]乐谱采用工尺谱字和律吕谱字对照的形式。谱前有序，后有跋，部分篇次有作者所加注解，其内容多运用《仪礼》等“经”、“传”所载或前儒所说对该谱进行解释和补充，并间加作者个人观点。

图 26.《乐典》本[②]

图 27.《南雍志》本[③]

图 28.《律吕正声》本[④]

（五）《南雍志》本

《南雍志》为明黄佐所撰。全书共二十四卷。诗谱位于卷十四——音乐考（下）之中。题名为《燕乐谱》，名后小字注“据仪礼经传通解及武缘李壁图谱添定”。[⑤]以此可见诗谱来自《仪礼经传通解》一书。乐谱采用工尺谱字和律吕谱字对照的形式。谱前有序，后有跋，部分篇次有作者所加注解。除谱后跋文外，其他内容大多与《乐典》相同。

（六）《律吕正声》本

《律吕正声》为明代王邦直所撰。全书共六十卷。该书卷四十四中“雅律通俗谱例”载有《风雅十二诗谱》中《鹿鸣》一篇。虽未明确注明乐谱出处，但从乐谱形态来看，应从《仪礼经传通解》而来。乐谱采用工尺谱字和律吕谱字对照的形式，凡清声处划圈标记。

（七）《三百篇声谱》本

《三百篇声谱》为明张蔚然所撰。该书未见单行本，现存于明陶挺所编丛书《说郛续》

[①] 谱前云：“子朱子得诸赵彦肃以为诗乐，今从之。”黄佐.乐典:卷三十六[M].哈佛图书馆藏康熙壬戌（1682）黄氏重梓本影印版,叶 1a.

[②] 黄佐.乐典:卷三十六[M].哈佛图书馆藏康熙壬戌黄氏重梓本影印版,叶 2b.

[③] 黄佐.南雍志:卷十四[M]//南雍志:第 3 册.台湾:伟文图书出版社,1976:1161.

[④] 王邦直.律吕正声:卷四十四[M].明万历三十六年黄作孚刻本,54b.

[⑤] 黄佐.南雍志:卷十四[M]//南雍志:第 3 册.台湾:伟文图书出版社,1976:1161.

中[①]。该书主体部分即为《风雅十二诗谱》。在记谱方面，采用工尺谱字和律吕谱字对照的形式。除谱前序外，其他如注解、跋等部分均与《乐典》相同，由此可见，诗谱应来自《乐典》。

图 29.《三百篇声谱》本[②]

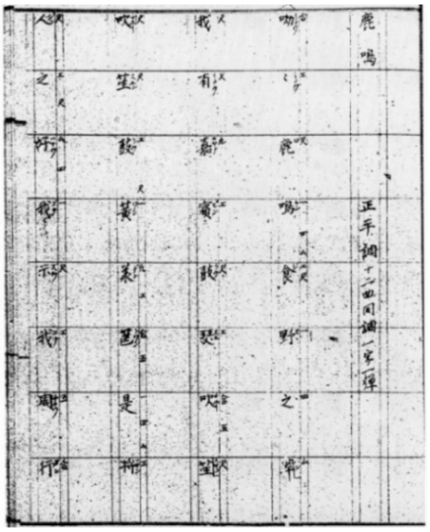


图 30.《魏氏乐谱》本[③]

（八）《魏氏乐谱》本

《魏氏乐谱》是明末魏之琰将当时的一些乐曲传到日本后，由其四世孙魏浩于明和五年（1768）编辑刊行。这次刊行仅收录了 50 首乐曲，明治十年版的“ 凌云阁 ”《魏氏乐谱六卷》则共辑录了 244 首乐曲。[④]该版本前四卷命名为为“ 本曲 ”，后两卷则为“ 外曲 ”。其中，卷五（外曲）中载有《风雅十二诗谱》。该谱来源于《仪礼经传通解》。在乐谱形态上与其他《魏氏乐谱》所载乐曲相似，即以方格形式记谱，左边方格记写歌辞，右边方格则记写音高、节奏等信息。

三、 清代版本 8 种

（一）《古乐书》本

《古乐书》为清代应撝谦所撰。分上、下两卷。诗谱载于该书卷上。仅收录《鹿鸣》

① 亦有学者认为《说郛续》并非陶珽所编，参见王玉超.《说郛续》编纂者考[J].古籍整理研究学刊,2018(06):12-19.

② 张蔚然.三百篇声谱[M],说郛续本//续修四库全书:子部:杂家类.上海:上海古籍出版社,2003:538.

③ 魏浩编.魏氏乐谱:卷五[M]//刘崇德.魏氏乐谱今译 明代宫廷古乐.保定:河北大学出版社,2011.733.

④ 参见漆明镜.《魏氏乐谱》解析[D].上海音乐学院,2009:1.

《四牡》《关雎》《葛覃》四篇。其收录目的是为“辩旧曲之误”。

欽定四庫全書 古樂書 卷上

辨舊譜之誤

按儀禮經傳載風雅十二篇詩譜乃趙彥肅所傳云即

開元遺聲也不知何人所定今載其四以辨誤焉

呦清黄呦南鹿蕤鳴姑食南野姑之太苹黄我蕤有林嘉

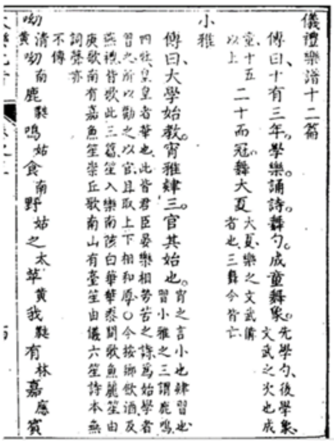
應賓南鼓林瑟南吹清黄笙林吹蕤笙林鼓南簧姑承應

筐清黄是姑將南人林之南好黄我姑示林我南周太行

清黄○呦黄呦姑鹿蕤鳴姑食林野南之清太蒿清黄我林有

南嘉應賓清黄德南音蕤孔姑昭林視姑民南不清黄恌姑

图 31.《古乐书》本[1]



儀禮樂譜十二篇

傳曰、十有三年。學樂。誦詩。舞勺。成童舞象。先學勺、後學象、文武之次也。成童、十五以上 二十而冠。舞大夏大夏、樂之文武備者也、三舞今皆亡

小雅

傳曰、大學始教。宵雅肄三。官其始也。宵之言小也肄習也習小雅之三謂鹿鳴四牡、皇皇者華也、此皆君臣宴樂相勞苦之詩爲始學者習之所以勸之以官、且取上下相和厚○今按鄉飲酒及燕禮皆歌此三篇、笙入樂南陔白華華黍間歌魚麗笙由庚歌南有嘉魚笙崇丘歌南山有臺笙由儀六笙詩本無詞聲亦不傳

呦清黄呦南鹿蕤鳴姑食南野姑之太苹黄我蕤有林嘉應賓

图 32.《大乐元音》本[2]

欽定四庫全書 卷八十四

呦清黄呦南鹿蕤鳴姑食南野姑之太苹黄我蕤有林嘉應賓南

鼓林瑟南吹清黄笙林吹蕤笙林鼓南簧姑承應筐清黄是姑將南

人林之南好黄我姑示林我南周清太行清黄 呦黄呦姑鹿

鳴姑食林野南之清太蒿清黄我林有南嘉應賓清黄德南音蕤孔姑

昭林視姑民南不清黄恌姑君應子清黄是姑則蕤是姑傚南我林

有南旨黄酒姑嘉林賓南式應燕南以清太敖清黄 呦黄呦姑

鹿太鳴黄食太野黄之蕤芩姑我蕤有南嘉應賓南鼓林瑟南

图 33.《礼书纲目》本[3]

（二）《大乐元音》本

《大乐元音》为清代潘世权辑撰。全书共七卷。《风雅十二诗谱》载于该书卷五中，题名为《仪礼乐谱十二章》。除谱后跋文外，尽录朱熹《仪礼经传通解》中所载乐谱和文字说明。此外，作者据原谱将其中《鹿鸣》《关雎》两篇改编为琴谱。

（三）《礼书纲目》本

《礼书纲目》为清江永所撰。共八十五卷。《风雅十二诗谱》载于该书第八十四卷。遵循《仪礼经传通解》的记谱方式，只记律吕谱字，而不用工尺谱与宫商谱。谱中注解多引《仪礼经传通解》中朱子之语，并间加按语。

（四）《乐律表微》本

《乐律表微》为清胡彦昇所撰，共八卷。卷四中载有《鹿鸣》和《关雎》谱各一章。所载诗谱来自《仪礼经传通解》一书。[4]乐谱采用律吕谱字记谱。谱前序引朱熹与冯班语，另有作者所加按语。

[1] 应撝谦.古乐书:上卷[M].文渊阁四库全书影印本,叶 11b.

[2] 潘世权.大乐元音:卷五[M].山东省图书馆藏清乾隆中和堂刻本影印本//四库全书存目丛书:经部:125 册.山东:齐鲁书社,1997:542.

[3] 江永.礼书纲目:卷八十五[M].文渊阁四库全书影印本,叶 11b.

[4] 谱前云“宋赵彦肃诗谱仪礼经传通解所载”。胡彦昇.乐律表微:卷四[M].文渊阁四库全书影印版,叶 5a.

图 34.《乐律表微》本[①]　　图 35.《律话》本[②]

(五)《律话》本

《律话》为清戴长庚所撰。该书分上、中、下三卷。《诗谱》载于中卷。按作者所说,《诗谱》来自明代黄佐编纂的《南雍志》,“其阙误处照仪礼经传通解补正”。[③]并在律吕谱和工尺谱的基础上加入了宫商字谱,形成三种谱字对照的形式。此外,谱后黄佐所作跋后另有作者所加按语。

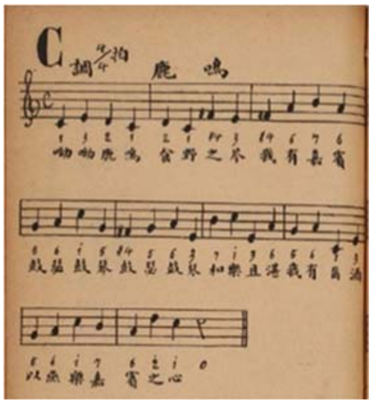


图 36.《律音汇考》本[④]　　图 37.《声律通考》本[⑤]　　图 38.《诗经古谱》本[⑥]

(六)《律音汇考》本

《律音汇考》为清邱之稑所撰。共八卷。卷七载有《风雅十二诗谱》原谱。乐谱来自

---

① 胡彦昇.乐律表微:卷四[M].文渊阁四库全书影印版,叶 5a.

② 戴长庚.律话:中卷[M].清道光十三年吾爱书屋刻本影印版,叶 50b.

③ 戴长庚.律话:中卷[M].清道光十三年吾爱书屋刻本影印版,叶 59b.

④ 邱之稑.律音汇考[M]. 浏阳礼乐局 1911 年刊印本.叶 17a.

⑤ 陈澧.声律通考:卷十[M].番禺陈氏东塾丛书本,1860:叶 1a.

⑥ 诗经古谱[M].光绪三十四年京师学部图书局石印本.1908.(该书不注页数)

《仪礼经传通解》。[1]另有邱之稑改编的风雅十二诗琴谱、瑟谱以及声字谱等。原谱后有作者所加按语。

（七）《声律通考》本

《声律通考》为清陈澧所撰。共十卷。《诗谱》载于卷十《风雅十二诗谱考》中。所载《诗谱》来源于《仪礼经传通解》，谱字漫漶处则参照《瑟谱》《乐典》《三百篇声谱》等其他著作中所录诗谱补入。陈澧还将其译为工尺谱和宫商字谱。谱后，作者介绍了该谱的基本情况，并表达了对此谱的看法。[2]

（八）《诗经古谱》本

《诗经古谱》共两卷，不著撰人。上卷将《风雅十二诗谱》译为简谱和线谱，下卷将《瑟谱》译为简谱和线谱。该书主要有两种版本：一为光绪三十四年京师学部图书局石印本、二为清道光间刻本。[3]

现将上文所举 19 种著作及诗谱信息例表如下：

表格 2.《风雅十二诗谱》各版本信息[4]

年代	作者	著作名称	诗谱名称	诗谱位置	篇次	记谱方式	直接来源
宋	朱熹	《通解》	风雅十二诗谱	卷二十四	全 12 篇	律吕谱	赵彦肃送至
	朱鉴	《诗传遗说》	风雅十二诗谱	卷六	全 12 篇	律吕谱	《通解》
	熊朋来	《瑟谱》	诗旧谱	卷二十四	全 12 篇	律吕谱 工尺谱	《通解》
明	倪复	《钟律通考》	风雅十二诗谱图	卷六	全 12 篇	律吕谱 工尺谱	《通解》
	张敔	《雅乐发微》	小雅/国风诗谱	卷五	全 12 篇	律吕谱	《通解》
	季本	《乐律纂要》	诗乐图		全 12 篇	律吕谱	《通解》

[1] 邱之稑.律音汇考:卷七[M].浏阳礼乐局 1911 年刊印本叶:17a.

[2] 陈澧.声律通考:卷十[M].番禺陈氏东塾丛书本.1860:叶 5a.

[3] 中国艺术研究院音乐研究所资料室编.中国音乐书谱志(先秦-1949 年音乐书谱全目)[M].北京:人民音乐出版社,1994:12.

[4] 该表是笔者通过对各存见版本信息梳理后制作。

	黄佐	《南雍志》	燕乐谱	卷十四	全 12 篇	律吕谱 工尺谱	《通解》
	黄佐	《乐典》	燕乐（谱）	卷三十六	全 12 篇	律吕谱 工尺谱	《通解》
	张蔚然	《三百篇声谱》	声谱		全 12 篇	律吕谱 工尺谱	《乐典》
	王邦直	《律吕正声》	乡饮诗谱	卷四十四	《鹿鸣》	律吕谱 工尺谱	《通解》
	魏浩 （辑）	《魏氏乐谱》	风雅十二诗谱	卷五 （外曲）	全 12 篇	方格谱	《通解》
清	应撝谦	《古乐书》	风雅十二诗谱	卷上	《鹿鸣》 《四牡》 《关雎》 《葛覃》	律吕谱	《通解》
	潘世权	《大乐元音》	仪礼乐谱	卷五	全 12 篇	律吕谱	《通解》
	江永	《礼书纲目》	风雅十二诗谱	卷八十四	全 12 篇	律吕谱	《通解》
	胡彦昇	《乐律表微》	宋赵彦肃诗谱	卷四	《鹿鸣》 《关雎》 各一章	律吕谱	《通解》
	戴长庚	《律话》	燕乐谱	卷中	全 12 篇	律吕谱 工尺谱 宫商谱	《南雍志》 《通解》
	邱之稑	《律音汇考》	风雅十二诗谱	卷八	全 12 篇	律吕谱 琴谱 瑟谱 声字谱	《通解》
	陈澧	《声律通考》	风雅十二诗谱	卷十	全 12 篇	律吕谱 工尺谱 宫商谱	《通解》 《瑟谱》 《乐典》 《三百篇声谱》
		《诗经古谱》	十二诗谱	卷上	全 12 篇	五线谱 简谱	《通解》

第三节　版本源流分析

上述 19 种著作均载有《风雅十二诗谱》。其中 16 种载有全部 12 篇，其余 3 种收录部分篇次。这些著作成书于不同时期，包括宋代 3 种，明代 8 种以及清代 8 种。随着时间推移，乐谱形态呈现出不断丰富的趋势，从最初的律吕谱记谱发展到律吕谱与工尺谱对照的形式，清后，又出现宫商谱、琴谱、瑟谱、声字谱等多种记谱方式。此外，不同著作对《诗谱》的命名亦不尽相同，如，朱熹称其为"风雅十二诗谱"；黄佐称其为"燕乐谱"；潘世权则称其为"仪礼乐谱"等。然而，尽管各书所载《诗谱》多各有特点，相互区别，但事实上各版本有着共同的源头。

一、《仪礼经传通解》是后世诗谱版本的主要来源

《仪礼经传通解》是目前所见最早载有《风雅十二诗谱》的著作。在该书"诗乐"篇中，朱熹所作跋言云："此谱乃赵彦肃所传，云即开元遗声也。"[①]《朱子语类》中亦载有诗谱的作者和年代信息："赵子敬（赵彦肃）送至小雅乐歌以黄钟清为宫此便非古……乐律中所载十二诗谱乃赵子敬所传云是唐开元间乡饮酒所歌也。"[②]由此可见，《风雅十二诗谱》是由赵彦肃送至朱熹，其后朱熹将其编入《仪礼经传通解》一书。随着《仪礼经传通解》的刊印出版，《风雅十二诗谱》得以较为广泛的传播，并成为后世各版本的主要来源。

笔者所见十九种版本，尽管来自不同的时期，诗谱命名亦多有区别，甚至不同著作中所载诗谱还采用了不同的记谱方式，但从各本所载诗谱序、跋以及乐谱形态来看，后世诸本大多来自同一祖本，即《仪礼经传通解》本。现摘录部分版本序跋相关内容如下：

《诗传遗说》本，谱后有："以上见仪礼经传通解学礼"[③]

《钟律通考》本，谱前有"此唐开元遗声宋赵子敬所传见仪礼经传通解"[④]

《南雍志》本，名后小字注"据仪礼经传通解及武缘李壁图谱添定"。[⑤]

《乐律表微》本，谱前有"宋赵彦肃诗谱仪礼经传通解所载"[⑥]

---

① 朱熹.仪礼经传通解:卷十四[M].中华再造善本影印宋嘉定十年南康道院刻元明递修本.北京:北京图书馆出版社,2006:叶 12.

② 黎靖德编,王星贤点校.朱子语类[M].北京:中华书局,1986:2347.

③ 朱鉴.诗传遗说:卷六[M].清康熙通志堂刻通志堂经解一百四十种本,1680:叶 14.

④ 倪复.钟律通考:卷六[M].文渊阁四库全书影印版,叶 19b-20a.

⑤ 黄佐.南雍志:卷十四[M]//南雍志:第 3 册.台湾:伟文图书出版社,1976:1161.

⑥ 胡彦昇.乐律表微:卷四[M].文渊阁四库全书影印版,叶 5a.

《律话》本，谱前有“朱子于赵彦肃所传十二诗谱”。[①]

《律音汇考》本，目录中卷七为“附录朱子仪礼经传通解十二诗原谱”。[②]

《声律通考》本，谱前记有“朱子仪礼经传通解风雅十二诗谱”。[③]

《诗经古谱》本，序中有“朱子传风雅十二诗谱但注律吕”。[④]

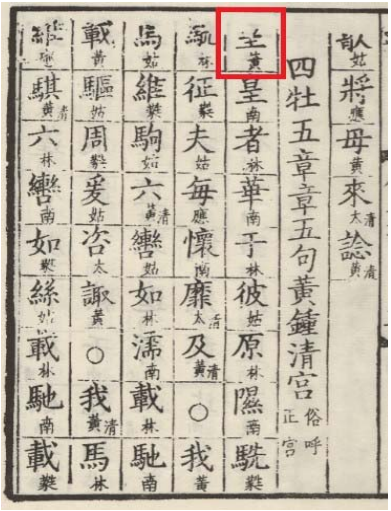


图 39．《仪礼经传通解》载《皇皇者华》[⑤]

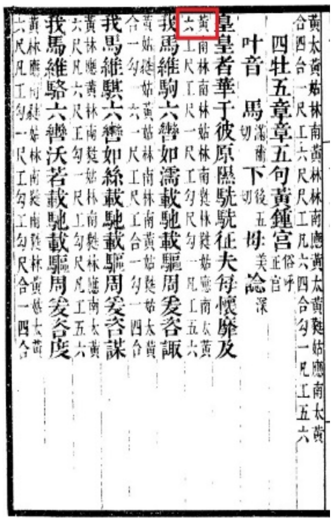


图 40．《瑟谱》载《皇皇者华》[⑥]

二、《瑟谱》所载“诗旧谱”是否“另有所本”

《瑟谱》为南宋熊朋来所作。该书共六卷，其中卷二载有《风雅十二诗谱》。熊氏称其为“诗旧谱”。从乐谱形态来看，该书所载《诗谱》与《仪礼经传通解》有所区别。首先，《仪礼经传通解》所载《诗谱》采用律吕谱的记谱方式，《瑟谱》则是采用律吕谱与工尺谱对照的形式；其次，《仪礼经传通解》所载《诗谱》中包含清律，即“清黄”、“清太”，《瑟谱》则一律采用正律记谱，凡清声处则用工尺谱字“六”“五”表明。此外，从所载谱字来看，两本亦存在谱字出入的情况。

表格 3.《仪礼经传通解》本与《瑟谱》本谱字区别[⑦]

	《仪礼经传通解》	《瑟谱》[⑧]
《鹿鸣》第三章第三十一字“乐”	黄	黄六

---

① 戴长庚.律话:中卷[M].清道光十三年吾爱书屋刻本影印版,叶 59b.

② 邱之稑.律音汇考:卷七[M].叶 17a.

③ 陈澧.声律通考:卷十[M].番禺陈氏东塾丛书本.1860:叶 1a.

④ 诗经古谱:序[M].光绪三十四年京师学部图书局石印本.1908.

⑤ 朱熹.仪礼经传通解[M].中华再造善本影印宋嘉定十年南康道院刻元明递修本.北京:北京图书馆出版社,2006:叶 3b.

⑥ 熊朋来.瑟谱:卷二[M].墨海金壶本,1921:叶 2b.

⑦ 该表是笔者对比《仪礼经传通解》本与《瑟谱》本两本谱字的差异后制作。

⑧ 《瑟谱》谱字参照四库全书本、指海本、墨海金壶本及经苑本。

《四牡》第一章第十八字“心”	黄	南
《四牡》第五章第十二字“归”	黄	黄六
《四牡》第五章第十八字“母”	黄	南
《皇皇者华》第一章第一字“皇”	黄	黄六
《皇皇者华》第三章第十四字“爰”	黄	南
《皇皇者华》第五章第一字“我”	黄	黄六
《鱼丽》第二章第四字“罶”	黄清	黄合
《鱼丽》第六章第三、四字“有”“矣”	黄、姑	姑、黄
《鱼丽》第六章第七字“时”	太	太五
《南山有台》第五章第六字“山”	黄	南
《关雎》第三章第二十九字“钟”	黄	黄六
《葛覃》第三章第十一字“莫”	南	林
《采蘋》第三章第十一字“莫”	黄	黄六

如上方表格所示，两本谱字共有15处不同，其区别主要体现在以下三个方面：其一，同一诗字所配律吕谱字不同；其二，同一谱字存在正律与清律的区别；其三，相邻两谱字颠倒。上述区别引起了早期学者的注意，如，《书目问答》录有《瑟谱》六卷，蒙文通为其所添按语云：“此所载《十二诗谱》与《仪礼经传通解》所载有出入。”[①]亦有部分学者认为《瑟谱》所载“诗旧谱”可能另有所本。如，清代学者钱仪吉所辑经学丛书《经苑》收录了《瑟谱》，钱氏在其所作跋文中云：“又如诗谱鹿鸣以下十二篇与朱子《仪礼经传通解》互有异同。《通解》今无善本。恐与可所见本不同。不敢臆改，悉仍其旧。”[②]夏野在《唐代风雅十二诗谱的节奏问题》一文中亦说：“此谱原载《朱子仪礼经传通解》，元熊朋来《瑟谱》亦有转录，两者大同小异，可能各有所本。”[③]

《瑟谱》是否如上述学者所说“另有所本”呢？从时间上看，《仪礼经传通解》初刻于嘉定十年（1217），熊氏与此书刊刻时间相去未远。入元后书版因战事等原因遭到破坏，

[①] 张之洞编撰，范希曾补正．书目答问补正[M]．北京：中华书局，2018：31．
[②] 钱仪吉辑．经苑[M]．清同治七年刻本．台湾：大通书局，1970：2984．
[③] 夏野．唐代风雅十二诗谱的节奏问题[J]．音乐研究，1987(04)：11-12．

至明时余存版片只及原书三分之一，至清时书版更是不知所踪。[①]因此熊氏所见《仪礼经传通解》理应比后人更为完整。然而后世诸书所载与《仪礼经传通解》大同小异，差别主要集中在谱字错讹。《瑟谱》所载却与《仪礼经传通解》却有着较大的区别，尤其是两本清律与正律的不同。此外，熊氏虽称该谱为“诗旧谱”，但该章并未注明该谱来源于何处。且熊氏在谱后云：“以上十二诗以堂上下分宫调，不论其音，悉依旧谱。”[②]说明其并未有所改订。这些证据似乎都指向一个解释，即《瑟谱》所载《诗谱》与《仪礼经传通解》的来源不同。

然而，笔者认为《瑟谱》所载《诗谱》应同样源自《仪礼经传通解》。原因有三：其一，从《诗谱》来源来看，该谱为赵彦肃所传。而据史料记载，《仪礼经传通解》所载《诗谱》是由赵彦肃亲自送予朱熹，因此其来源更为可靠。也正是由于《仪礼经传通解》刊印出版，《诗谱》才得以传播开来；其二，虽然熊氏在《瑟谱》卷二“诗旧谱”中并未明确注明《诗谱》的具体来源信息。但其在卷六“诸家论瑟之语”中确有提及《仪礼经传通解》，并探讨了朱熹序跋所言对该谱是否为古谱的质疑。原文为：“或谓《仪礼经传通解》以开元诗谱与钟律俱传名之曰诗乐矣。其曰窃疑云者谓其声莫得闻也，当时未尝弦瑟而亲试其谱。歌诗必以琴。今按谱下指则各诗之音应弦如诵，依瑟声为歌声可也。所谓叠字散声以叹发其趣者谱中亦时有之。”[③]因此，熊氏应见过《仪礼经传通解》所载《诗谱》。若熊氏另见有与《仪礼经传通解》所载有较大出入的版本，理应有所说明。其三，熊鹏来所云“悉依旧谱”应指《诗谱》所注律吕谱字，而非实际音高。《仪礼经传通解》所载谱字与《瑟谱》共有 15 处不同，其中有 10 处为正律与清律的区别。如上文所述，《仪礼经传通解》所载《诗谱》有正律和清律之分，而《瑟谱》所载则皆用正律，以对应的工尺谱字来区别正律与清律的不同律高。如，“清黄”即用“黄”对应“六”来指明律高。这种方法在其《雅律通俗谱例》中亦有所体现。故熊氏将谱中部分清声与正声互换时，虽已改变了音的实际高度，但其谱中所注律吕谱字则无须变化。故与其所说“悉依旧谱”并不相悖。基于此，笔者认为，《瑟谱》所载应是在《仪礼经传通解》的基础上改订而成。

熊氏为何改订《仪礼经传通解》所载《诗谱》呢？将两本《诗谱》进行比对，不难发现熊氏的改订并非随意为之，而是有所缘由。首先，熊氏在原谱律吕谱字后补增了当时通行的工尺谱字，即其所称“通俗谱”。按其所说，增加工尺谱字可“使肄者可按谱而求声”，“使人易知，易从金石匏竹，可通用也”。[④] 可见，熊朋来是从实践的角度出发，希望能够方便乐者的演奏。从而改变《诗谱》“儒者尚不能好之，况乐工乎”[⑤]的现实情况。其次，

[①] 参见叶纯芳.影印宋刊元明递修本《仪礼经传通解》正续编编后记[M]//乔秀岩,叶纯芳.文献学读书记.北京:三联书店.2018:345-346.

[②] 熊朋来.瑟谱:卷二[M]//钱仪吉辑.经苑[M].清同治七年刻本.台湾:大通书局,1970:2995.

[③] 熊朋来.瑟谱:卷二[M]//钱仪吉辑.经苑[M].清同治七年刻本.台湾:大通书局,1970:3017.

[④] 熊朋来.瑟谱:卷二[M]//钱仪吉辑.经苑[M].清同治七年刻本.台湾:大通书局,1970:2985;2989.

[⑤] 熊朋来.瑟谱:卷二[M]//钱仪吉辑.经苑[M].清同治七年刻本.台湾:大通书局,1970:2985;2985.

《元史》载熊氏“调律吕，协歌诗，以兴雅乐，制器定辞，必则古式，学者化焉”，又云：“每燕居，鼓瑟而歌以自乐。”[①]《四库全书总目》亦说其“通晓乐律，尤善鼓瑟。则与儒者不通宫调而坐谈乐理者，尚属有殊。”[②]可见，熊朋来不仅通晓乐理，更有着较高的音乐实践基础。其将部分清声与正声互换体现了熊鹏来对《诗谱》音乐性的重视。通过实际演奏，将原谱中部分清律或正律进行更换，以避免大跳带来的突兀，从而保证《诗谱》的实际演唱效果。如《鱼丽》末章后四字“维”“其”“时”“矣”，两本谱字皆作“应”“南”“太”“黄”，《仪礼经传通解》本最后一字“黄”字为清声，与“太”字形成一个七度的大跳，《瑟谱》本对此进行了修改，将“太”字改为清声，使得该句旋律较之前更加平顺、流畅。

小结

《风雅十二诗谱》最早收录于朱熹《仪礼经传通解》一书。由于宋代印刷技术的普及，加以朱熹在后世儒者心目中举足轻重的地位，因此得到了较好的保存。从传播情况来看，后世多有学者对其进行转载、译谱及评述。此外，诗谱还曾传播至韩国与日本。如，朝鲜成伣撰《乐学轨范》中所载《受宝箓》《觐天庭》等太祖时期雅乐乐歌即以《风雅十二诗谱》的曲调重新填词而成；明末清初魏之琰曾将《风雅十二诗谱》传到日本，1887 年“凌云阁”版《魏氏乐谱六卷》中仍可见《风雅十二诗谱》中全部十二篇。

由于《风雅十二诗谱》并未单独成册，而是保存于历代学者的著作之中，因而形成了诸多版本。从存见版本来看，主要包括《仪礼经传通解》《诗传遗说》《瑟谱》《钟律通考》《雅乐发微》《乐律纂要》《南雍志》《乐典》《三百篇声谱》《律吕正声》《古乐书》《大乐元音》《礼书纲目》《魏氏乐谱》《乐律表微》《律话》《律音汇考》《声律通考》《诗经古谱》等 19 种。从各版本序、跋所载及乐谱形态来看，《仪礼经传通解》本是后世各版本的主要来源。此外，由于《瑟谱》所载与《仪礼经传通解》有较大区别，学界多认为可能“另有所本”，但从《诗谱》来源、《瑟谱·卷六》中相关记载以及两本谱字差异的特征等方面来看，《瑟谱》所载《风雅十二诗谱》应是在《仪礼经传通解》本的基础上改订而成。

[①] 元史卷一百九十:列传第七十七:儒学二[M]//元史:第 14 册.北京:中华书局,1976:4334.

[②] 四库全书总目[M].乾隆六十年浙江刻本影印本.北京:中华书局,1965:323.

第三章 《风雅十二诗谱》谱字校勘

校勘是《风雅十二诗谱》研究的一项基础工作，是对其进行准确译谱和研究的必要条件。从《风雅十二诗谱》存见版本来看，《仪礼经传通解》本是后世各本的主要来源，因此适宜作为《风雅十二诗谱》校勘的工作本。本章主要通过对《仪礼经传通解》一书版本史的回顾以及现存版本状况的考察，为《风雅十二诗谱》选择合适的校勘底本，并对诗谱进行重新校勘。

第一节 对前人校勘成果的查检

《风雅十二诗谱》各版本之间由于印刷时间、水平以及现存状况的不同，存在着优劣之分。因此在校勘前确定底本与参照本对校勘结果有着重要的影响。从研究现状看，张红梅、郑俊晖和杨影子等学者都关注了不同版本谱字的差异，进而对诗谱进行校勘工作，以期在保证诗谱谱字准确的前提下展开进一步研究。其中，张红梅的校勘工作较早重视《诗谱》版本，通过对《四库全书》本[①]、《仪礼经传通解》本[②]、《律音汇考》本以及《瑟谱》本相比对，指出《仪礼经传通解》本错误最少，是研究《诗谱》的重要版本。随后以《四库全书》本为底本，对诗谱进行了校勘。[③]值得注意的是，该作者在其另一篇文章中更换了校勘底本，不再以《四库全书》本《仪礼经传通解》作为校勘的底本，而是选用日本宽文九年出版的《仪礼经传通解》作为诗谱校勘的底本。[④]郑俊晖的校勘则聚焦于《仪礼经

[①] 作者所说《四库全书》本实际指《四库全书》本的《仪礼经传通解》。

[②] 作者选用的是日本宽文九年（1669）出版的《仪礼经传通解》。

[③] 参见张红梅.三种南宋传世乐谱的宫调研究[D].中央音乐学院,2006.

[④] 参见张红梅.《风雅十二诗谱》的版本校勘与谱字考订[J].鲁东大学学报(哲学社会科学版),2019,36(02):73-78.

传通解》和《瑟谱》两种版本，并对两种版本的差异进行了归纳。杨影子的校勘则搜集了诸多版本，补充了许多该领域尚未重视的版本信息。并用四库全书本《仪礼经传通解》对其他《诗谱》版本进行了校正。

上述文章为《风雅十二诗谱》的校勘工作与研究奠定了重要基础。然而，就目前对《风雅十二诗谱》的校勘成果来看，仍然存在着一些值得商榷的地方。其中较为突出的问题有两点：其一是对乐谱版本和书籍版本概念的理解与区分；其二是校勘底本的选择问题。

一、 乐谱版本和书籍版本概念的理解与区分

为了缕清《风雅十二诗谱》在流传中形成的诸多版本，首先要正确理解和区分乐谱版本和书籍版本的概念。如上文所说，《风雅十二诗谱》并未单独成册，而是保存于历代学者的著述之中，不同学者的转抄形成了乐谱的不同版本，这里所说的乐谱版本是指保存于不同著作的各种《诗谱》版本。如上节所述《仪礼经传通解》本、《瑟谱》本、《钟律通考》本等。而所谓书籍版本，则是指载有《诗谱》的书籍自身在流传中形成的不同版本。如《瑟谱》在流传中形成了：四库全书本、清道光丁未刊本、陶氏刊本、旧抄本、道光粤雅堂刊巾箱本、墨海金壶本、经苑本、指海本、1921 齐耀珊铅印本、旧抄校本、丛书集成本等。

从研究现状来看，对《风雅十二诗谱》版本概念的理解错误主要体现在两个方面：其一是混淆了《诗谱》版本与书籍版本，如张红梅对《诗谱》的校勘中主要涉及四种版本，分别是《四库全书》本、《仪礼经传通解》本、《律音汇考》本以及《瑟谱》本，其中后三种版本均为《诗谱》版本，而前两种则是指《仪礼经传通解》的版本，这里就混淆了诗谱版本与书籍版本的概念。其二为现有研究只关注《诗谱》版本，而忽视了书籍版本。如，杨影子在研究中搜集了大量的《诗谱》版本信息，但其在校勘时所有书籍的版本均采用《四库全书》本。并未为校勘对象找到最适宜的底本。

可见，在具体校勘中，首先应对《诗谱》在流传中形成的诸多版本进行梳理，缕清各版本之间的联系，进而找到版本流传的起点，确定有效的校勘对象。其次，针对校勘对象，同样需要把握书籍的流传情况，尽量找到最接近古籍原貌的版本。因此，正确区分乐谱版本与书籍版本两者的区别，并充分掌握这两种版本的信息，对校勘结果的准确性有着极为重要的影响。

二、 校勘底本的选择

确定底本与参照本，是对《风雅十二诗谱》进行校勘的基础工作。从《诗谱》版本角度来看，前人多认为《仪礼经传通解》本是《诗谱》研究的最优版本，在具体校勘中也通常以《仪礼经传通解》中所载《诗谱》为标准，对其他《诗谱》版本进行校对。然而在具体校勘工作中，学者们在校勘底本的选择上了出现了分歧。所用底本包括《四库全书》本、

今人点校本以及日本宽文九年刊刻出版的《仪礼经传通解》等。因此，究竟哪一种版本更适合作为校勘底本成为笔者必须面对的问题。

首先来看《四库全书》本的《仪礼经传通解》。众所周知，《四库全书》为清乾隆时期编修的大型丛书。无论其规模、水准亦或在书籍的保护方面在中国图书史上都有着极其重要的地位。然而，从校勘的角度来看，《四库全书》本却不宜作为校勘底本，正如叶纯芳在《理解版本的方法和效用》一文中所说："除非不得已的情况下，不会使用《四库全书》本作为底本……《四库》本在誊抄的过程中容易发生错误，又基于政治考量、思想控制的因素窜改内容，成为另一种与原书文本不相同的版本，当然不适合作为底本。而电子版《四库》本更加不可考，整理者若复制转换成文字档，又将形成新的错误。"[①]况且在从《仪礼经传通解》现存版本来看，《四库全书》本并非是《仪礼经传通解》一书现存的最早版本，因此，在《诗谱》校勘工作中，还可以有更好的选择。再来看日本宽文九年刊刻出版的《仪礼经传通解》。张红梅在《<风雅十二诗谱》的版本校勘与谱字考订》一文中提到："朱子的《仪礼经传通解》，选用的是原保存于日本的三十七卷刻本。共十七册，出版于日本宽文九年，也即明末清初，从时间上来看，是四种版本中最早的，书中字迹清晰，并附有日文对照……尽管学界多以'四库本'为善本，但笔者选择日本宽文九年的《仪礼经传通解》本作为底本，底本是用来校勘的工作本，它要求选择最接近于原本的本子。原保存于日本的《仪礼经传通解》是现存最早的本子，最接近于原本面貌。"究竟是否如作者所说，该版本是《仪礼经传通解》现存最早的本子呢？答案是否定的。《仪礼经传通解》是在朱熹去世的十七年后，也就是嘉定十年，由其子朱在于南康道院首次刊刻。从现存版本来看，仍然存在若干"宋刊元明递修本"。如南京图书馆藏"丁丙旧藏本"、台北"国家图书馆"藏"张均衡旧藏本"、日本东京大学藏"傅增湘旧藏本"等。这些"宋刊元明递修本"均来自于同一祖本，即朱在在嘉定十年刊于南康道院的《仪礼经传通解》以及后由张虙载南康道院补刊的《仪礼经传通解续》。目前来看，这些"宋刊元明递修本"是最为接近通解初刻时的原貌，因此是《风雅十二诗谱》校勘工作本的最佳选择。

综上所述，在《仪礼经传诗谱》的校勘工作中应首先缕清《诗谱》在流传中形成的诸多版本，进而确定校勘对象，并为校勘对象选择最为适宜的版本作为校勘的工作本。这要求我们能够对乐谱版本和书籍版本有着准确的理解和区分，此外，在《仪礼经传通解》本《风雅十二诗谱》校勘底本的选择上，由于现在仍然存在更接近初刻原貌的若干"宋刊元明递修本"，故而《四库全书》本以及日本宽文九年刊刻出版的《仪礼经传通解》并未是校勘底本的最佳选择。

---

① 叶纯芳.理解版本的方法和效用[M]//乔秀岩,叶纯芳.文献学读书记.北京:三联书店.2018:9-10.

第二节　校勘准备

本节主要通过对《仪礼经传通解》一书版本史的回顾以及现存版本状况的考察，为《风雅十二诗谱》选择合适的校勘工作本，并明确校勘思路。

一、 选择校勘工作本

嘉定十年（1217），朱熹的第三个儿子朱在时知南康军，他在南康道院刊刻了其父的这部礼学著作。此次刊刻共刻有三十七卷。其中朱熹生前完成的二十三卷，题称“仪礼经传通解”。其余十四卷稿本，则依旧名题称“仪礼集传集注”。嘉定十六年（1223），张虙知南康，他补刊了由朱熹门生黄干及其门人完成的《丧》《祭》二礼，后人将称其为“仪礼经传通解续。”这两次刊刻的内容也就是我们今天所见的六十六卷《仪礼经传通解》和《仪礼经传通解续》。[①]刊刻后的《仪礼经传通解》与《仪礼经传通解续》后被收归于国子监。入元后，书版因战事等原因遭到破坏，幸存的部分书版则被收归于西湖书院。元元统三年，余谦等刊补了《丧》《祭》二礼。至明，这些保存在西湖书院的书版又收归于明国子监。此时余存的版片只及原书三分之一。之后明国子监对尚存书版进行修补，并刊印发行。[②]到了清代，这些刻于南康道院的书版则完全销声匿迹了。

虽然《仪礼经传通解》一书的书版不知所踪，但目前仍然可见五部“宋刊本”，分别被保存在国家图书馆、南京图书馆、台北“国家图书馆、日本东京大学东洋文化研究所。其中，国家图书馆所藏包括残本三种，第一种共 11 卷：《仪礼经传通解》卷 1-卷 5、卷 22-卷 27[③]；第二种共 2 卷：《王朝禮》4-5（《仪礼集传集注》卷 27-卷 28）；[④]第三种 1 卷：《祭礼》9（《仪礼经传通解续》卷 25）[⑤]。南京图书馆所藏为“丁丙旧藏本”，共存《仪礼经传通解》36 卷（缺第 15 卷），《仪礼经传通解续》全佚。[⑥]台湾“国家图书馆”所藏为

[①] 参见四库全书总目[M].乾隆六十年浙江刻本影印本.北京:中华书局,1965:179;叶纯芳.影印宋刊元明递修本《仪礼经传通解》正续编编后记[M]//乔秀岩,叶纯芳.文献学读书记.北京:三联书店.2018:345-346.

[②] 同上

[③] 参见中国国家数字图书馆·中华古籍资源库：http://mylib.nlc.cn/web/guest/search/shanbenjiaojuan/medaDataDisplay?metaData.id=5277097&metaData.lId=2711198&IdLib=402834c3409540be0141aa7d72035310.

[④] 参见中国国家数字图书馆·中华古籍资源库：http://mylib.nlc.cn/web/guest/search/shanbenjiaojuan/medaDataDisplay?metaData.id=5273106&metaData.lId=2707207&IdLib=402834c3409540be0141aa7d72035310.

[⑤] 参见中国国家数字图书馆·中华古籍资源库：http://mylib.nlc.cn/web/guest/search/shanbenjiaojuan/medaDataDisplay?metaData.id=5273107&metaData.lId=2707208&IdLib=402834c3409540be0141aa7d72035310.

[⑥] 参见朱熹.仪礼经传通解[M].中华再造善本影印宋嘉定十年南康道院刻元明递修本.北京:北京图书馆出版社,2006.

“张均衡旧藏本”，此本缺卷 27《乐记第一》、卷 28《王制甲》两卷。[①]东京大学东洋文化研究所共藏有《仪礼经传通解》两种，其一为“傅增湘旧藏本”，卷数完整，但存在缺页的情况；其二为残本一卷：第 17 卷中庸。[②]值得注意的是，除东京大学东洋文化研究所藏《中庸》外，其他四种宋刊本均存在后人补修的情况。

二、 三种宋刊本《通解》所载诗谱状况

《风雅十二诗谱》载于《仪礼经传通解》卷 14 中。上述五种宋刊本中，国家图书馆 11 卷藏本及东京大学东洋文化研究所 1 卷藏本缺失该卷，而南京图书馆藏“丁丙旧藏本”[③]、台北“国家图书馆”藏“张均衡旧藏本”[④]及日本东京大学藏“傅增湘旧藏本”[⑤]均尚存该卷。

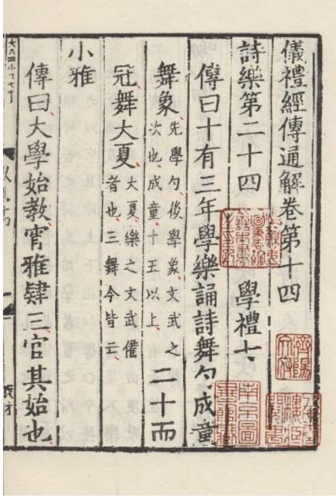

儀禮經傳通解卷第十四
詩樂第二十四　學禮七
傳曰十有三年學樂誦詩舞勺成童
舞象先學勺後學象文武之次也成童十五以上二十而
冠舞大夏大夏樂之文武備者也三舞今皆亡
小雅
傳曰大學始教宵雅肄三官其始也

图 41.“丁丙旧藏本”[⑥]

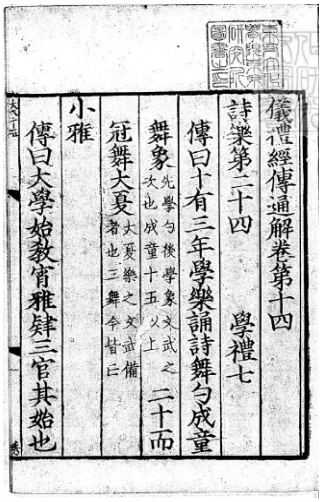

儀禮經傳通解卷第十四
詩樂第二十四　學禮七
傳曰十有三年學樂誦詩舞勺成童
舞象先學勺後學象文武之次也成童十五以上二十而
冠舞大夏大夏樂之文武備者也三舞今皆亡
小雅
傳曰大學始教宵雅肄三官其始也

图 42.“傅增湘旧藏本”[⑦]

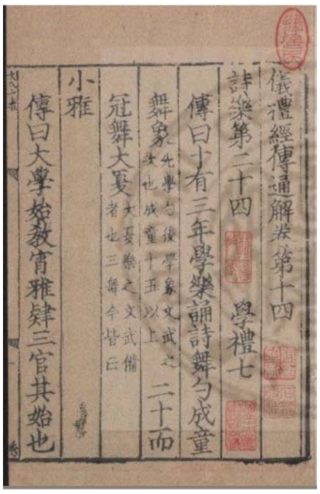

儀禮經傳通解卷第十四
詩樂第二十四　學禮七
傳曰十有三年學樂誦詩舞勺成童
舞象先學勺後學象文武之次也成童十五以上二十而
冠舞大夏大夏樂之文武備者也三舞今皆亡
小雅
傳曰大學始教宵雅肄三官其始也

图 43.“张均衡旧藏本”[⑧]

三种版本所载《风雅十二诗谱》部分，卷首均题“仪礼经传通解卷第十四”，次行题“诗乐第二十四（空三格）学礼七”。左右双边，半叶七行。谱前部分，有朱熹引“传”中文字，并间加按语，行十四字，注小字双行。《诗谱》部分共包括十二首诗歌，均来自《诗经》。十二篇均以一个诗字对应一个律吕谱字。记写时诗字在上，谱字在下。诗字间以方格隔开，一字一音共用一格。每行有九格。每章结束处则用“〇”符号标记。此外，各篇篇名后接有章句数和所用宫调，并用小字注明时用宫调俗名。此三本虽源于同一祖本，

---

① 参见台湾“国家图书馆”网站：https://www2.ncl.edu.tw/.

② 朱熹著，黄干[榦]编.仪礼经传通解正续编[M].影印宋刊元明选修本.北京:北京大学出版社,2012.

③ 以下简称“丁本”。

④ 以下简称“张本”。

⑤ 以下简称“傅本”。

⑥ 朱熹.仪礼经传通解[M].中华再造善本影印宋嘉定十年南康道院刻元明递修本.北京:北京图书馆出版社,2006:叶 12.

⑦ 朱熹著，黄干[榦]编.仪礼经传通解正续编[M].影印宋刊元明选修本.北京:北京大学出版社,2012:380.

⑧ 参见台湾“国家图书馆”网站：https://www2.ncl.edu.tw/.

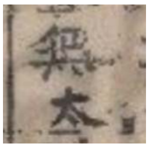
即嘉定十年南康道院刻本。但均存在后人补休的情况。其中，“丁本”为元（或明前期）印本，“傅本”及“张本”则为明印本。①从《诗谱》部分来看，三种版本既有许多相似之处，又不乏区别。

（一）谱字漫漶、清晰程度

从谱字方面来看，三种版本均存在谱字模糊的情况。如“丁本”《鹿鸣》篇第二章第十二字“鹿”字（叶 6）、“傅本”《鱼丽》篇第三章第八子“子”字（叶 4）以及“张本”《四牧》篇第十五字“靡”字（叶 2）下方对应谱字漫漶而无法辨识。

“丁本”	“傅本”	“张本”

“丁本”、“张本”亦有部分谱字虽清晰可辨，但其实为后人描补或抄补，而非原刻时初有的形态。其中“张本”后人描补处较多。如，“丁本”《鹊巢》第二章第二字“子”字（叶 10）下方对应律吕谱字“黄”字缺笔部分为后人用朱笔描补；“丁本”《南山有台》第五章第十七字“乐”（叶 6）字对应律吕谱字“蕤”字为后人抄补；“张本”《葛覃》第二章第二十三字“无”字（叶 9）下方对应律吕谱字“太”字为后人描补。

“丁本”	“丁本”	“张本”
		

此外，三种版本《诗谱》部分所载谱字亦有区别。如“丁本”《采蘩》第三章第十一字“祁”字（叶 10）下方对应律吕谱字为“大”，该谱字为后人抄补。“傅本”、“张本”则为“太”。从题名下注宫调可知该篇为“无射清商”，即无射均商调式。该均所用七律为：黄钟、太簇、姑洗、仲吕、林钟、南吕、无射，可见谱中应有太簇而无大吕。因此，“丁本”该处谱字为后人抄补有误。

“丁本”	“傅本”	“张本”

① 参见叶纯芳.影印宋刊元明递修本《仪礼经传通解》正续编编后记[M]//乔秀岩,叶纯芳.文献学读书记.北京:三联书店.2018:348-351;李少鹏.《仪礼经传通解》研究[D].吉林大学,2017:64-67.

（二）版式特征

从版式特征来看，三种“宋刊元明递修本”《诗谱》部分大多上象鼻记大、小字数，下象鼻记刻工姓名。部分下象鼻除刻工姓名外还记有叶数，亦有部分版面挖去上、下象鼻。[①]

图.47 上象鼻记大、小字数

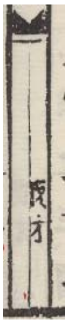


图.47 下象鼻记刻工

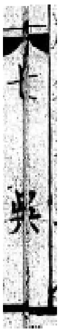


图 47.下象鼻记刻工与页数

图.47 上、下象鼻均被挖去

版心线多为细黑口。不同版面版心题字有所区别，主要包括三种情况：第一种版心上方题简体“仪礼十四”，下方题叶数。第二种版心题繁体“儀禮卷十四”，而无叶数，叶数题在下象鼻。第三种为补抄，上方题繁体“儀禮十四”，下方题页数。

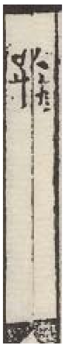


图 51.版心线

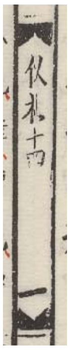


图 51.版心题“仪礼十四”及叶数

图 51.版心题“儀禮卷十四”

图 51.版心题“儀禮十四”

从三种版本《诗谱》部分的鱼尾样式来看，三种版本的《诗谱》部分多为双黑鱼尾。既有对鱼尾、也有顺鱼尾。[②]此外，“傅本”、“张本”第 11 叶为单鱼尾；“丁本”第 11 叶为后人补抄，无鱼尾。

[①] 明补版面下象鼻通常题“监生某某”，《影印宋刊元明递修本<仪礼经传通解>正续编编后记》一文认为挖去上、下象鼻是想隐藏此书的本来面貌以提高价值。参见叶纯芳，乔秀岩.影印宋刊元明递修本《仪礼经传通解》正续编编后记[M]//乔秀岩，叶纯芳.文献学读书记.北京：三联书店.2018:370.

[②] 张本、傅本第十一页因下象鼻被挖去，只见上方鱼尾，实际亦为双黑鱼尾。丁本第十一页为后人补抄，无鱼尾。

图 55.双、对鱼

图 55.双、顺鱼

图 55.单鱼尾

图 55.无鱼尾

现将三种版本《诗谱》部分版式信息列举如下：

【叶一】“丁本”版心对、黑鱼尾，两鱼尾间上方题简体“仪礼十四”，下方题页数“一”，上象鼻记大、小字数，下象鼻记刻工名：阮才；“傅本”版心顺、黑鱼尾，两鱼尾间无字，上象鼻记大、小字数，下象鼻记页数“一”及刻工名：秀；“张本”版心顺、黑鱼尾，两鱼尾间无字，上象鼻记大、小字数，下象鼻记页数“一”及刻工名：秀。

【叶二】“丁本”版心对、黑鱼尾，两鱼尾间上方题简体“仪礼十四”，下方题页数“二”，上象鼻记大、小字数，下象鼻记刻工名：阮才；“傅本”版心顺、黑鱼尾，两鱼尾间题繁体“儀禮卷十四”，上象鼻记大、小字数，下象鼻记页数“二”及刻工名（印墨散开，模糊不清）；“张本”版心顺、黑鱼尾，两鱼尾间题繁体“儀禮卷十四”，上象鼻记大、小字数，下象鼻记页数“二”及刻工名（印墨散开，模糊不清）。

【叶三】“丁本”版心对、黑鱼尾，两鱼尾间上方题简体“仪礼十四”，下方记页数“三”，上象鼻记大、小字数，下象鼻记刻工名：翁；“傅本”版心顺、黑鱼尾，两鱼尾间题繁体“儀禮卷十四”，上象鼻记大、小字数，下象鼻记页数“三”及刻工名（印墨散开，模糊不清）；“张本”版心顺、黑鱼尾，两鱼尾间题繁体“儀禮卷十四”，上象鼻记大、小字数，下象鼻记页数“三”及刻工名：萧汉杰。

【叶四】“丁本”版心对、黑鱼尾，两鱼尾间上方题简体“仪礼十四”，下方记页数“四”，上象鼻记大、小字数，下象鼻记刻工名：翁；“傅本”版心顺、黑鱼尾，两鱼尾间题繁体“儀禮卷十四”，上象鼻记大、小字数，下象鼻记页数“四”及刻工名（印墨散开，模糊不清）；“张本”版心顺、黑鱼尾，两鱼尾间题繁体“儀禮卷十四”，上象鼻记大、小字数，下象鼻记页数“四”及刻工名：萧杰。

【叶五】“丁本”版心对、黑鱼尾，两鱼尾间上方题简体“仪礼十四”，下方记页数“五”，上象鼻记大、小字数，下象鼻记刻工名：正；“傅本”版心顺、黑鱼尾，两鱼尾间题繁体“儀禮卷十四”，上象鼻记大、小字数，下象鼻记页数“五”及刻工名（印墨散开，模糊不清）；“张本”版心顺、黑鱼尾，两鱼尾间题繁体“儀禮卷十四”，上象鼻记大、小字数，下象鼻记页数“五”及刻工名（印墨散开，模糊不清）。

【叶六】“ 丁本 ”版心对、黑鱼尾，两鱼尾间上方题简体“ 仪礼十四 ”，下方记页数“ 六 ”，上象鼻记大、小字数，下象鼻记刻工名：正；“ 傅本 ” 版心顺、黑鱼尾，两鱼尾间题繁体“ 儀禮卷十四 ”，上象鼻记大、小字数，下象鼻记页数“ 六 ”及刻工名：吴辅；“ 张本 ” 版心顺、黑鱼尾，两鱼尾间题繁体“ 儀禮卷十四 ”，上象鼻记大、小字数，下象鼻记页数“ 六 ”及刻工名：吴辅。

【叶七】“ 丁本 ”版心顺、黑鱼尾，两鱼尾间题繁体“ 儀禮卷十四 ”，上象鼻记大、小字数，下象鼻记页数 “ 七 ” 及刻工名：吴；“ 傅本 ” 版心顺、黑鱼尾，两鱼尾间题繁体 “ 儀禮卷十四 ”，上象鼻记大、小字数，下象鼻记页数 “ 七 ” 及刻工名：吴；“ 张本 ” 版心顺、黑鱼尾，两鱼尾间题繁体 “ 儀禮卷十四 ”，上象鼻记大、小字数，下象鼻记页数 “ 七 ” 及刻工名：吴。

【叶八】“ 丁本 ”版心顺、黑鱼尾，两鱼尾间题简体“ 儀禮卷十四 ”，上象鼻记大、小字数，下象鼻记页数 “ 八 ” 及刻工名：吴；“ 傅本 ” 版心顺、黑鱼尾，两鱼尾间题繁体 “ 儀禮卷十四 ”，上象鼻记大、小字数，下象鼻记页数 “ 八 ” 及刻工名：吴；“ 张本 ” 版心顺、黑鱼尾，两鱼尾间题繁体 “ 儀禮卷十四 ”，上象鼻记大、小字数，下象鼻记页数 “ 八 ” 及刻工名：吴。

【叶九】“ 丁本 ”版心对、黑鱼尾，两鱼尾间上方题简体“ 仪礼十四 ”，下方记页数“ 九 ”，上象鼻记大、小字数，下象鼻记刻工名：陈全；“ 傅本 ” 版心顺、黑鱼尾，两鱼尾间题繁体“ 儀禮卷十四 ”，上象鼻记大、小字数，下象鼻记页数 “ 九 ” 及刻工名：祥；“ 张本 ” 版心顺、黑鱼尾，两鱼尾间题繁体“ 儀禮卷十四 ”，上象鼻记大、小字数，下象鼻记页数“ 九 ”及刻工名：祥。

【叶十】“ 丁本 ”版心对、黑鱼尾，两鱼尾间上方题简体“ 仪礼十四 ”，下方记页数“ 十 ”，上象鼻记大、小字数，下象鼻记刻工名：陈全；“ 傅本 ” 版心顺、黑鱼尾，两鱼尾间题繁体“ 儀禮卷十四 ”，上象鼻记大、小字数，下象鼻记页数 “ 十 ” 及刻工名：祥；“ 张本 ” 版心顺、黑鱼尾，两鱼尾间题繁体“ 儀禮卷十四 ”，上象鼻记大、小字数，下象鼻记页数“ 十 ”及刻工名：祥。

【叶十一】“ 丁本 ” 为后人补抄，版心上方题繁体 “ 儀禮十四 ”，下方记页数 “ 十一 ”。无鱼尾。“ 傅本 ”版心线上下大黑口，单、黑鱼尾。鱼尾下方题繁体 “ 儀禮十四 ” 及页数 “ 十一 ”，未见刻工名。“ 张本 ”版心线上下大黑口，单、黑鱼尾。鱼尾下方题繁体“ 儀禮十四 ”及页数 “ 十一 ”，未见刻工名。

【叶十二】“ 丁本 ” 版心顺、黑鱼尾，两鱼尾间题繁体 “ 儀禮卷十四 ”，上象鼻记大、小字数，下象鼻记页数 “ 十二 ” 及刻工名：成父；“ 傅本 ” 版心对、黑鱼尾，两鱼尾间上方题简体 “ 仪礼十四 ”，下方记页数 “ 十二 ”，上象鼻记大、小字数，下象鼻记刻工名：吴元；“ 张本 ” 版心对、黑鱼尾，两鱼尾间上方题简体 “ 仪礼十四 ”，下方记页数 “ 十二 ”，上象鼻记大、小字数，下象鼻记刻工名：吴元。

（三）补版情况

如上文所述，“丁本”、“傅本”、“张本”虽然来自同一祖本，但均为后人补修，且补修比例不同。从校勘角度来说，原刻是校勘底本的最佳选择。因此区分原刻与补版对《诗谱》校勘有着重要影响。上述五种现存宋刻本中，虽然仅有三本载有《诗谱》，但东大所藏市桥本对诗谱校勘同样具有重要意义。原因是该本并不存在后人补修的情况，因此可以作为一个标准本，通过刻工姓名、版式以及字体风格等方面来判断原刻与补板。①

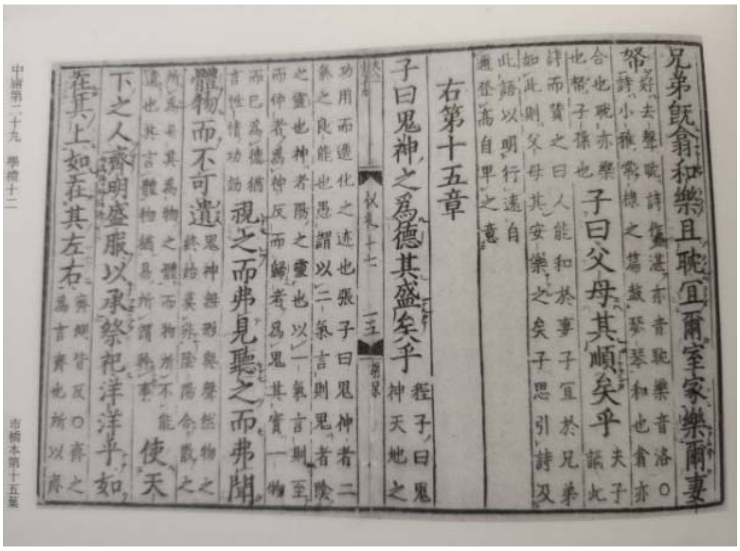

兄弟既翕和樂且耽宜爾室家樂爾妻
子曰父母其順矣乎
右第十五章
子曰鬼神之爲德其盛矣乎
視之而弗見聽之而弗聞
體物而不可遺
使天下之人齊明盛服以承祭祀洋洋乎如在其上如在其左右
中庸第二十九 學禮十二
市橋本第十五葉

图 56.东京大学藏“市桥本”②

市桥本虽然仅有一卷，但卷中未见后人补版，且整卷在版式、字体风格方面都非常统一。如图所示，该本版心为对、黑鱼尾，两鱼尾间上方题简体“仪礼十四”，下方记页数，上象鼻记大、小字数，下象鼻记刻工名。③通过比对，现将三种版本《诗谱》部分补版状况列表如下：

表格 4.三本《诗谱》部分补版状况④

叶数	丁本	傅本	张本

① 参见叶纯芳,乔秀岩.影印宋刊元明递修本《仪礼经传通解》正续编编后记[M]//乔秀岩,叶纯芳.文献学读书记.北京:三联书店.2018:353.

② 朱熹著,黄干[榦]编.仪礼经传通解正续编[M].影印宋刊元明选修本.北京:北京大学出版社,2012:425.

③ 参见叶纯芳,乔秀岩.影印宋刊元明递修本《仪礼经传通解》正续编编后记[M]//乔秀岩,叶纯芳.文献学读书记.北京:三联书店.2018:353;乔秀岩.嘉定南康军刊本《仪礼经传通解》之补修情况[M]// 乔秀岩,叶纯芳.文献学读书记.北京:三联书店.2018:380.

④ 笔者将三种《诗谱》版本与市桥本详细比对，以此判断各本补版情况，后制作该表。

一	原刻 版式同市桥本 刻工阮才见市桥本 （叶 19、20）	补版 版式不同市桥本 刻工秀市桥本未见	补版 版式不同市桥本 刻工秀市桥本未见
二	原刻 版式同市桥本 刻工阮才见市桥本 （叶 19、20）	补版 版式不同市桥本 刻工漫漶	补版 版式不同市桥本 刻工漫漶
三	原刻 版式同市桥本 刻工翁见市桥本 （叶 9）	补版 版式不同市桥本 刻工漫漶	补版 版式不同市桥本 刻工萧汉杰市桥本未见
四	原刻 版式同市桥本 刻工翁见市桥本 （叶 9）	补版 版式不同市桥本 刻工漫漶	补版 版式不同市桥本 刻工萧杰市桥本未见
五	原刻 版式同市桥本 刻工正见市桥本 （叶 37）	补版 版式不同市桥本 刻工漫漶	补版 版式不同市桥本 刻工漫漶
六	原刻 版式同市桥本 刻工正亦见市桥本 （叶 37）	补版 版式不同市桥本 刻工吴辅市桥本未见	补版 版式不同市桥本 刻工吴辅市桥本未见
七	补版 版式不同市桥本 刻工吴市桥本未见	补版 版式不同市桥本 刻工吴市桥本未见	补版 版式不同市桥本 刻工吴市桥本未见
八	补版 版式不同市桥本 刻工吴市桥本未见	补版 版式不同市桥本 刻工吴市桥本未见	补版 版式不同市桥本 刻工吴市桥本未见
九	原刻 版式同市桥本 刻工陈全见市桥本 （叶 23、24）	补版 版式不同市桥本 刻工祥市桥本未见	补版 版式不同市桥本 刻工祥市桥本未见

十	原刻 版式同市桥本 刻工陈全见市桥本 （叶 23、24）	补版 版式不同市桥本 刻工祥市桥本未见	补版 版式不同市桥本 刻工祥市桥本未见
十一	补抄	上、下象鼻均被减去，不见刻工名。从字体及鱼尾来看，应为明代补版。	上、下象鼻均被减去，不见刻工名。从字体及鱼尾来看，应为明代补版
十二	补版 版式不同市桥本 刻工成父市桥本未见	原刻 版式同市桥本 刻工吴元见市桥本 （叶 29、30）	原刻 版式同市桥本 刻工吴元见市桥本 （叶 29、30）

从补版情况来看，三本《诗谱》部分都包括原刻和补版。“丁本”补版比例较小，其中，叶 1、2、3、4、5、6、9、10 为原刻；叶 7、8、12 为补版；叶 11 则为后人补抄。“傅本”、“张本”补版比例较大，且补版情况类似。除叶 12 为原刻外，其余皆为补版。

三、 明确校勘思路

鉴于三种版本均存在原刻与补版之分，故而《诗谱》校勘不单独以某一本为底本，而是先将三本中原刻部分挑出，组合成一个新的底本。若同一叶三本皆为补版，则根据补版年代与谱字清晰、漫漶程度，选择最为适宜的版本为底本。现将十二页校勘底本列举如下：

【叶一】 “丁本”为原刻，“傅本”“张本”皆为补版。故以“丁本”为底本。

【叶二】 “丁本”为原刻，“傅本”“张本”皆为补版。故以“丁本”为底本。

【叶三】 “丁本”为原刻，“傅本”“张本”皆为补版。故以“丁本”为底本。

【叶四】 “丁本”为原刻，“傅本”“张本”皆为补版。故以“丁本”为底本。

【叶五】 “丁本”为原刻，“傅本”“张本”皆为补版。故以“丁本”为底本。

【叶六】 “丁本”为原刻，“傅本”“张本”皆为补版。故以“丁本”为底本。

【叶七】 “丁本”、“傅本”、“张本”皆为补版。三本刻工名相同。其中“丁本”年代较早，且谱字更为清晰，故以“丁本”为底本。

【叶八】 “丁本”、“傅本”、“张本”皆为补版。三本刻工名相同。其中“丁本”年代较早，且谱字更为清晰，故以“丁本”为底本。

【叶九】 “丁本”为原刻，“傅本”“张本”皆为补版。故以“丁本”为底本。

【叶十】 “丁本”为原刻，“傅本”“张本”皆为补版。故以“丁本”为底本。

【叶十一】 “丁本”整页均为后人补抄；“傅本”、“张本”则为补版。相比“张本”，

"傅本"年代稍早，且描补较少，故以"傅本"为底本。

【叶十二】 "傅本"、"张本"为原刻，"丁本"为补版。相比"张本"，"傅本"年代稍早，且描补较少，故以"傅本"为底本。

第三节 校勘结果

在对前人研究和《风雅十二诗谱》版本进行系统梳理的基础上，本文将《风雅十二诗谱》的律吕谱字重新校勘。[①]现将校勘结果记录如下：

一、"《小雅》六篇"校勘结果

（一）《鹿鸣》

鹿鸣三章章八句黄钟清宫 正俗宫乎	燕 南	和 应	宾 南	鹿 太	嘉 林	子 黄清	德 南	鸣 姑	我 姑	鼓 南	有 林	呦 黄清
	乐 黄	乐 黄清	鼓 林	鸣 黄	宾 南	是 姑	音 蕤	食 林	示 林	簧 姑	嘉 应	呦 南
	嘉 应	且 姑	瑟 南	食 太	式 应	则 蕤	孔 姑	野 南	我 南	承 应	宾 南	鹿 蕤
	宾 南	湛 南	鼓 黄清	野 黄	燕 南	是 姑	昭 林	之 太清	周 太清	筐 黄清	鼓 林	鸣 姑
	之 太清	我 林	琴 林	之 蕤	以 太清	效 南	视 姑	蒿 黄清	行 黄清	是 姑	瑟 南	食 南
	心 黄清	有 南	鼓 蕤	岑 姑	敖 黄清	我 林	民 南	我 林	○	将 南	吹 黄清	野 姑
		旨 黄	瑟 林	我 蕤	○	有 南	不 黄清	有 南	呦 黄	人 林	笙 林	之 太
		酒 姑	鼓 南	有 南	呦 黄	旨 黄	恌 姑	嘉 应	呦 姑	之 南	吹 蕤	苹 黄
		以 林	琴 姑	嘉 应	呦 姑	酒 姑	君 应	宾 黄清	鹿 蕤	好 黄	笙 林	我 蕤

[①] 校勘记见附录一。

(二)《四牧》

四牧五章章五句黄钟清宫 正俗 宫呼	歌 姑	骎 黄清	将 太	于 南	翩 黄清	王 太	骓 南	盬 黄	骆 太清	伤 应	不 南	四 黄
	将 应	骎 林	母 黄	苞 蕤	翩 姑	事 黄	载 姑	不 林	马 黄清	悲 黄清	怀 应	牧 姑
	母 黄	岂 林	○	杞 姑	者 蕤	靡 蕤	飞 应	遑 姑	岂 蕤	○	归 黄清	騑 蕤
	来 太清	不 南	驾 黄	王 蕤	骓 姑	盬 姑	载 林	启 太	不 林	四 黄	王 蕤	騑 姑
	谂 黄清	怀 应	彼 太	事 姑	载 林	不 林	下 南	处 黄	怀 应	牡 姑	事 姑	周 太
		归 黄	四 黄	靡 林	飞 应	遑 南	集 蕤	○	归 南	騑 林	靡 林	道 黄
		是 太	骆 姑	盬 南	载 林	将 太清	于 南	翩 黄清	王 蕤	騑 南	盬 南	倭 蕤
		用 黄	载 林	不 黄	止 南	父 黄清	苞 蕤	翩 姑	事 姑	啴 应	我 林	迟 姑
		作 蕤	骤 南	遑 蕤	集 林	○	栩 林	者 林	靡 太	啴 南	心 黄	岂 林

(三)《皇皇者华》

皇皇者华五章章四句黄钟清宫 呼俗 宫正	爰 南	六 黄清	周 黄	骆 南	驱 林	维 应	载 黄	马 姑	駪 林	皇 黄
	咨 太清	辔 姑	爰 姑	六 蕤	周 应	骐 黄清	驱 姑	维 蕤	征 蕤	皇 南
	询 黄清	既 林	咨 太	辔 姑	爰 黄	六 林	周 蕤	驹 姑	夫 姑	者 林
		均 南	度 黄	沃 林	咨 太清	辔 南	爰 姑	六 黄清	每 应	华 南
		载 林	○	若 南	谋 黄清	如 蕤	咨 太	辔 姑	怀 南	于 林
		驰 南	我 黄	载 蕤	○	丝 姑	诹 黄	如 林	靡 太清	彼 姑
		载 黄	马 南	驰 南	我 黄清	载 林	○	濡 南	及 黄清	原 林
		驱 姑	维 应	载 蕤	马 林	驰 南	我 黄清	载 林	○	隰 南
		周 应	骃 黄清	驱 林	维 应	载 蕤	马 林	驰 南	我 黄	駪 蕤

（四）《鱼丽》

鱼丽六章三章章四句三章章两句 正俗 宫呼	矣 姑	矣 姑	矣 南	有 林	○	鲂 蕤	酒 南	鱼 黄清
	维 应	维 南	维 蕤	酒 南	鱼 黄清	鳢 姑	旨 林	丽 姑
	其 南	其 蕤	其 姑	旨 林	丽 太清	君 蕤	且 南	于 蕤
	时 太	偕 姑	嘉 林	且 南	于 应	子 林	多 黄清	罶 姑
	矣 黄清	矣 林	矣 南	有 黄清	罶 黄清	有 蕤	○	鲿 太
		○	○	○	鰋 林	酒 姑	鱼 黄	鲨 黄
		物 黄	物 蕤	物 黄清	鲤 南	多 蕤	丽 姑	君 蕤
		其 太	其 林	其 姑	君 蕤	且 林	于 太	子 林
		有 黄	旨 蕤	多 应	子 姑	旨 黄	罶 黄清	有 应

（五）《南有嘉鱼》

南有嘉鱼四章章四句黄钟清宫 呼俗 宫正	燕 黄	来 蕤	绥 太清	之 黄清	衎 黄清	君 林	○	子 南	南 黄清
	又 南	思 姑	之 黄清	君 黄	○	子 南	南 黄清	有 蕤	有 林
	思 黄清	君 黄清	○	子 太	南 黄清	有 黄	有 南	酒 姑	嘉 应
		子 姑	翩 黄	有 黄	有 太清	酒 姑	嘉 蕤	嘉 应	鱼 南
		有 林	翩 太	酒 姑	樛 应	嘉 黄	鱼 姑	宾 黄清	烝 应
		酒 南	者 黄	嘉 太清	木 南	宾 姑	烝 蕤	式 林	然 南
		嘉 蕤	雔 姑	宾 黄清	甘 黄清	式 太	然 姑	燕 南	罩 姑
		宾 姑	烝 林	式 应	瓠 林	燕 黄	汕 林	以 太清	罩 南
		式 太	然 南	燕 南	累 南	以 南	汕 南	乐 黄清	君 林

(六)《南山有台》

南山有台五章章六句黄钟清宫 俗呼正宫	只 林	乐 应	○	寿 黄清	有 姑	不 太	之 蕤	北 林	万 林	子 南	有 蕤	君 南	只 黄清	南 黄清
	君 蕤	只 黄清	南 黄清	乐 应	杻 林	已 黄	父 姑	山 南	寿 南	邦 林	桑 姑	子 姑	君 应	山 太清
	子 姑	君 应	山 姑	只 黄清	乐 蕤	○	母 林	有 太清	无 太清	家 南	北 黄	万 黄	子 南	有 应
	保 黄清	子 南	有 蕤	君 蕤	只 林	南 黄	乐 蕤	李 黄清	疆 黄清	之 黄	山 姑	寿 姑	邦 林	台 南
	艾 南	遐 南	枸 姑	子 姑	君 应	山 太	只 林	乐 应	○	光 林	有 太	无 太	家 南	北 应
	尔 林	不 蕤	北 应	德 应	子 南	有 黄	君 蕤	只 黄清	南 黄清	乐 应	杨 黄	期 黄	之 黄清	山 南
	后 黄清	黄 姑	山 黄	音 南	遐 林	栲 姑	子 姑	君 应	山 林	只 黄清	乐 蕤	○	基 林	有 太清
		耇 林	有 太清	是 林	不 南	北 南	德 蕤	子 南	有 应	君 蕤	只 林	南 黄	乐 蕤	莱 黄清
		乐 蕤	楰 黄清	茂 黄清	眉 太清	山 蕤	音 姑	民 南	杞 南	子 姑	君 应	山 姑	只 林	乐 应

二、 “《国风》六篇 ” 校勘结果

(一)《关雎》

关雎三章一章章四句二章章八句无射清商 俗呼越调	之 黄清	芼 林	瑟 姑	左 太清	辗 黄清	得 南	淑 无	差 南	窕 南	关 黄清
		之 南	友 太	右 林	转 南	寤 姑	女 姑	荇 林	淑 黄清	关 南
		窈 黄清	之 姑	采 南	反 无	寐 仲	寤 太	菜 南	女 姑	雎 林
		窕 南	参 太	之 黄清	侧 黄清	思 南	寐 姑	左 林	君 黄清	鸠 南
		淑 林	差 黄	窈 姑	○	服 林	求 太	右 南	子 林	在 黄
		女 太清	荇 姑	窕 仲	参 黄清	悠 姑	之 黄	流 无	好 南	河 姑
		钟 黄	菜 林	淑 林	差 无	哉 仲	求 黄清	之 黄清	逑 黄清	之 太
		鼓 南	左 林	女 南	荇 南	悠 姑	之 南	窈 仲	○	洲 黄
		乐 无	右 姑	琴 林	菜 林	哉 太	不 林	窕 林	参 黄清	窈 林

(二)《葛覃》

葛覃三章章六句无射清商 越俗调呼	父 林	浣 仲	言 林	服 太	莫 南	覃 林	灌 无	叶 南	葛 黄
	母 黄	我 林	告 姑	之 姑	是 黄	兮 黄清	木 太	萋 无	之 太
		衣 南	言 太	无 太	刈 姑	施 林	其 黄清	萋 太	覃 姑
		害 南	归 黄	斁 黄	是 太	于 南	鸣 南	黄 南	兮 太
		浣 林	薄 黄	○	濩 姑	中 无	喈 无	鸟 无	施 太
		害 无	污 姑	言 黄清	为 林	谷 黄清	喈 黄清	于 南	于 姑
		否 太	我 太	告 姑	絺 姑	维 林	○	飞 林	中 太
		归 黄清	私 姑	师 南	为 太	叶 南	葛 黄清	集 仲	谷 黄
		宁 南	薄 姑	氏 林	绤 姑	莫 南	之 太清	于 林	维 仲

(三)《卷耳》

卷耳四章章四句无射清商 越俗调呼	矣 黄清	瘏 太	永 无	我 姑	○	酌 南	彼 无	我 林	采 黄清
		矣 黄	伤 黄清	姑 太	陟 黄	彼 无	崔 南	怀 无	采 姑
		我 仲	○	酌 姑	彼 姑	金 姑	嵬 林	人 太	卷 林
		仆 姑	陟 黄清	彼 黄	高 南	罍 太	我 林	寘 黄	耳 南
		痡 林	彼 南	兕 太	冈 林	维 太清	马 姑	彼 姑	不 林
		矣 南	砠 黄清	觥 姑	我 林	以 林	虺 南	周 太	盈 姑
		云 黄清	矣 林	维 黄清	马 姑	不 南	隤 林	行 黄	顷 林
		何 南	我 黄	以 林	玄 南	永 无	我 仲	○	筐 南
		吁 无	马 姑	不 南	黄 林	怀 黄清	姑 林	陟 黄清	嗟 仲

(四)《鹊巢》

鹊巢三章章四句无射清商 越俗调呼	归 林	有 南	于 林	鹊 林	子 林	维 黄
	百 太清	巢 林	归 姑	有 南	于 无	鹊 姑
	两 林	维 南	百 太	巢 林	归 太	有 仲
	成 南	鸠 林	两 黄	维 林	百 黄清	巢 林
	之 黄清	盈 南	将 太	鸠 姑	两 林	维 黄清
		之 黄清	之 黄	方 太	御 南	鸠 无
		之 黄清	〇	之 黄	之 黄清	居 南
		子 南	维 黄清	之 林	〇	之 林
		于 姑	鹊 无	子 黄	维 黄	之 仲

(五)《采蘩》

采蘩三章章四句无射清商 越俗调呼	祁 姑	僮 南	用 林	以 林	以 姑	于 黄清
	薄 林	僮 林	之 南	采 黄	用 太	以 南
	言 南	夙 太清	公 黄清	蘩 南	之 姑	采 林
	还 无	夜 林	侯 南	于 太	公 黄清	蘩 南
	归 黄清	在 南	之 太清	涧 黄	侯 南	于 林
		公 黄清	宫 黄清	之 太	之 无	沼 姑
		被 黄	〇	中 姑	事 黄	于 太
		之 姑	被 黄清	于 姑	〇	沚 姑
		祁 太	之 太清	以 南	于 黄清	于 黄

（六）《采蘋》

采蘋三章章四句无射清商 越俗调呼	之 林	奠 黄	湘 仲	以 姑	以 姑	于 黄
	有 黄清	之 姑	之 林	盛 太	采 仲	以 南
	齐 南	宗 林	维 林	之 姑	藻 林	采 林
	季 无	室 姑	锜 南	维 黄清	于 黄	蘋 南
	女 黄	牖 太	及 无	筐 南	彼 姑	南 姑
		下 黄	釜 黄	及 林	行 太	涧 林
		谁 仲	○	筥 南	潦 黄	之 南
		其 南	于 黄清	于 林	○	滨 林
		尸 无	以 南	以 姑	于 黄	于 林

小结

《仪礼经传通解》本是后世各本的主要源头，因此是校勘工作本的最佳选择。从《仪礼经传通解》现存版本状况来看，目前仍然可见五部宋刊本，分别被保存在国家图书馆、南京图书馆、台北“国家图书馆、日本东京大学东洋文化研究所。其中南京图书馆藏为“丁丙旧藏本”、台湾“国家图书馆”藏“张均衡旧藏本”以及东京大学东洋文化研究所藏“傅增湘旧藏本”尚存《诗谱》部分。此三本虽为同一祖本，即嘉定十年南康道院刻本，但均存在后人补休的情况。从补版情况来看，三本《诗谱》部分都包括原刻和补版。“丁本”补版比例较小，其中，叶 1、2、3、4、5、6、9、10 为原刻；叶 7、8、12 为补版；叶 11 则为后人补抄。“傅本”、“张本”补版比例较大，且补版情况类似。除叶 12 为原刻外，其余皆为补版。鉴于三种版本均存在原刻与补版之分，故而《诗谱》校勘不单独以某一本为底本，而是先将三本中原刻部分挑出，组合成一个新的底本。若同一叶三本皆为补版，则根据补版年代与谱字清晰、漫漶程度，选择最为适宜的版本为底本。其中，叶 1-10 以“丁本”为底本，叶 11-12 则以“傅本”为底本。

第四章 《风雅十二诗谱》译谱

本章主要包括两个部分。第一部分为前人译谱成果分析。该部分基于对笔者所见 8 种译谱成果的梳理来探讨黄钟音高、宫调及节奏等译谱相关问题。第二部分为《风雅十二诗谱》试译，是笔者在重新校勘的基础上试将《风雅十二诗谱》译为五线谱。

第一节 前人译谱成果分析

据笔者的初步整理，前人译谱成果主要包括《诗经古谱》的译谱、王光祈的译谱、杨荫浏的译谱、赵如兰的译谱、毕铿的译谱、张红梅的译谱、杨影子的译谱等。这些译谱在黄钟音高、调式调性以及节奏节拍等方面存在着一定差异。

一、 译谱成果举要

(一) 《诗经古谱》的译谱

《诗经乐谱》为清光绪三十四年编著出版，并未注明译者。该书共有两卷。上卷为《风雅十二诗谱》译谱，下卷为熊朋来《瑟谱·新诗谱》译谱，该书将两种《诗经》乐谱均译为五线谱和简谱。编者在译谱前附有文字说明，叙述了编著该书的目的："朱子传十二谱但注律吕，戴长庚《律话》改注宋字谱及七声，陈兰甫《声律通考》又改注今俗字谱。思古之幽情，立教之苦心良可取法。特今日通行谱表并注，简谱是编若仍从旧式恐义涉两歧，

学者转无从尽解。故改用谱表并注简谱……其亦兰甫氏使俗工皆解可被管弦之意欤。”[1]

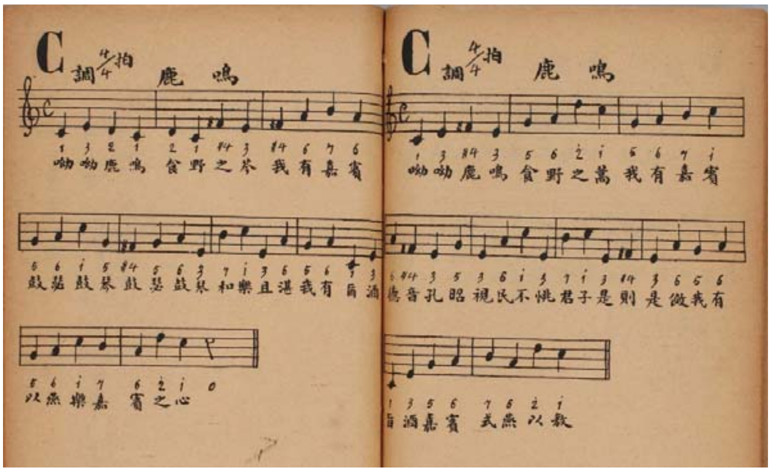


图 57.《诗经古谱》中的《鹿鸣》译谱[2]

该书的译谱是采用五线谱与简谱对照的形式。五线谱在上，简谱在下。译谱节拍为 4/4 拍，用一个四分音符对应一个诗字，一字一音，一音一拍。在音高方面，前六首《小雅》，调号为 C 大调，以黄钟为 C，太簇为 D，姑冼为 E，蕤宾为升 F，林钟为 G，南吕为 A，应钟为 B，黄清为 C，太清为 D。后六首《国风》调号为 D 大调，以黄钟为 D，太簇为 E，姑冼为升 F，仲吕为 G，林钟为 A，南吕为 B，无射为 C，黄清为 D，太清为 E。

现将原谱与译谱音高对照列表如下：

表格 5.《诗经古谱》的译谱与原谱音高对照表[3]

《小雅》六篇	黄钟清宫 俗乎正宫	律吕字谱	黄钟	太簇	姑冼	蕤宾	林钟	南吕	应钟	黄清	太清
		五线谱	C	D	E	#F	G	A	B	C	D
		简谱	1	2	3	#4	5	6	7	1	2
《国风》六篇	无射清商 俗乎越调	律吕字谱	黄钟	太簇	姑冼	仲吕	林钟	南吕	无射	黄清	太清
		五线谱	D	E	#F	G	A	B	#C	D	E
		简谱	1	2	3	4	5	6	7	1	2

[1] 诗经古谱:序[M].光绪三十四年京师学部图书局石印本.1908.

[2] 诗经古谱:序[M].光绪三十四年京师学部图书局石印本.1908.

[3] 该表是将《诗经古谱》的译谱音高与《风雅十二诗谱》原谱谱字相对照。《诗经古谱》选择的版本是光绪三十四年京师学部图书局石印本，原谱谱字采用的是笔者校勘后的谱字。

(二) 王光祈的译谱

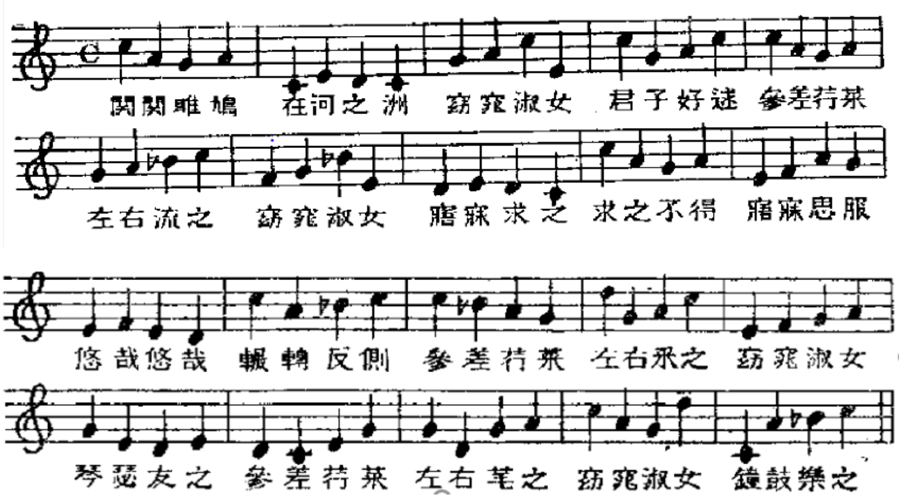


图 58.王光祈译《关雎》[①]

王光祈在其所著《中国音乐史》一书中，将《国风》中《关雎》一篇译为五线谱。该译谱拍号为 4/4 拍，用一个四分音符对应一个诗字，一字一音，一音一拍。在音高方面，王著以黄钟为 C，太簇为 D，姑冼为 E，仲吕为 F，林钟为 G，南吕为 A，无射为降 B，黄清为 C，太清为 D。谱后作者指出将黄钟译为五线谱上的 C 音，是为方便书写，究竟黄钟是否为 C，则另当别论。[②]

现将原谱与译谱音高对照列表如下：

表格 6.王光祈的译谱与原谱音高对照表[③]

<table>
<tr><td rowspan="2">《关雎》</td><td rowspan="2">无射清商
俗乎越调</td><td>律吕字谱</td><td>黄钟</td><td>太簇</td><td>姑冼</td><td>仲吕</td><td>林钟</td><td>南吕</td><td>无射</td><td>黄清</td><td>太清</td></tr>
<tr><td>五线谱</td><td>C</td><td>D</td><td>E</td><td>F</td><td>G</td><td>A</td><td>bB</td><td>C</td><td>D</td></tr>
</table>

(三) 赵如兰的译谱

赵如兰在其《宋代音乐史料与其解译》一书中将《风雅十二诗谱》译为五线谱。该译谱没有标明明确的拍号，也未划定小节线，而是在诗词断句处进行标记，标记的方式是在每句尾字右上方标记“ 丨 ”号。在音高方面，前六首《小雅》，调号为 C 大调，以黄钟为 C，太簇为 D，姑冼为 E，蕤宾为升 F，林钟为 G，南吕为 A，应钟为 B，黄清为 C，太清为 D。后六首《国风》调号同为 C 大调，以黄钟为 C，太簇为 D，姑冼为 E，仲

[①] 王光祈.中国音乐史（下册）[M].北京:音乐出版社,1957,5.

[②] 王光祈.中国音乐史（下册）[M].北京:音乐出版社,1957,5-6.

[③] 该表是将王光祈的译谱音高与《风雅十二诗谱》原谱谱字进行对照。原谱谱字采用的是笔者校勘后的谱字。

吕为 F，林钟为 G，南吕为 A，无射为降 B，黄清为 C，太清为 D。[①]

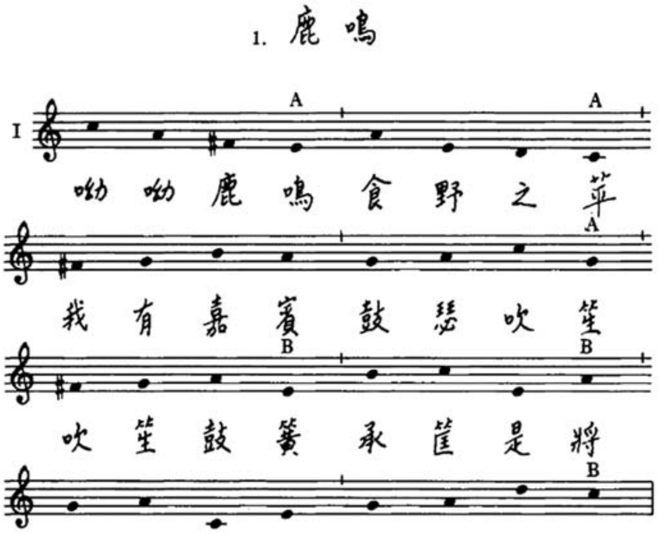


图 59.赵如兰译《鹿鸣》[②]

现将原谱与译谱音高对照列表如下：

表格 7.赵如兰的译谱与原谱音高对照表[③]

<table>
<tr><td rowspan="2">《小雅》
六篇</td><td rowspan="2">黄钟清宫
俗乎正宫</td><td>律吕字谱</td><td>黄
钟</td><td>太
簇</td><td>姑
冼</td><td>蕤
宾</td><td>林
钟</td><td>南
吕</td><td>应
钟</td><td>黄
清</td><td>太
清</td></tr>
<tr><td>五线谱</td><td>C</td><td>D</td><td>E</td><td>#F</td><td>G</td><td>A</td><td>B</td><td>C</td><td>D</td></tr>
<tr><td rowspan="2">《国风》
六篇</td><td rowspan="2">无射清商
俗乎越调</td><td>律吕字谱</td><td>黄
钟</td><td>太
簇</td><td>姑
冼</td><td>仲
吕</td><td>林
钟</td><td>南
吕</td><td>无
射</td><td>黄
清</td><td>太
清</td></tr>
<tr><td>五线谱</td><td>C</td><td>D</td><td>E</td><td>F</td><td>G</td><td>A</td><td>bB</td><td>C</td><td>D</td></tr>
</table>

(四) 毕铿的译谱

英国学者毕铿也对《风雅十二诗谱》进行了译谱，在其《Twelve Ritual Melodies of the T’ang Dynasty》一文中，毕铿将律吕谱译为五线谱。该译谱并未标明明确的拍号，但标有小节线，每小节包括四个四分音符，每个四分音符均对应一个诗字，即一字一音。在音高方面，前六首《小雅》，无固定调号，以黄钟为 F，太簇为 G，姑冼为 A，蕤宾为 B，林钟为 C，南吕为 D，应钟为 E，黄清为 F，太清为 G。后六首《国风》，无固定调号，以黄钟为 F，太簇为 G，姑冼为 A，仲吕为降 B，林钟为 C，南吕为 D，无射为降 E，

① 赵如兰.Song Dynasty Musical Sources and Their Interpretation[M].Harvard University Press.1967:157-172.

② 赵如兰.Song Dynasty Musical Sources and Their Interpretation[M].Harvard University Press.1967:157.

③ 该表是将赵如兰的译谱音高与《风雅十二诗谱》原谱谱字进行对照。原谱谱字采用的是笔者校勘后的谱字。

黄清为 F，太清为 G。[①]

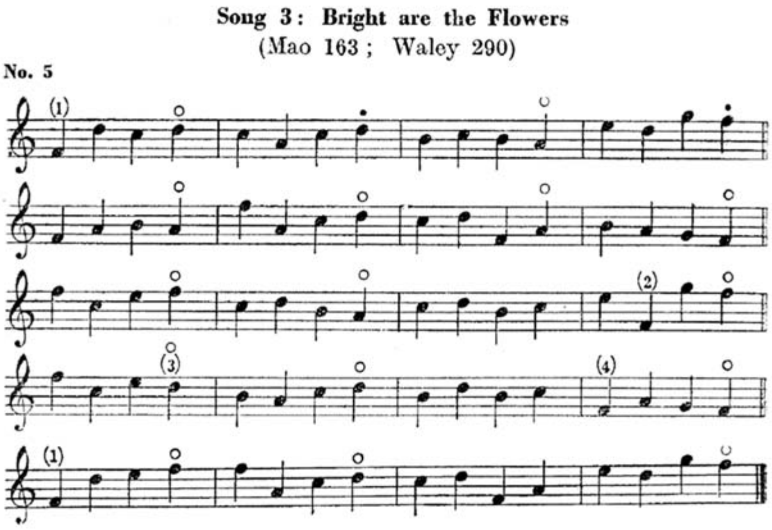


图 60.毕铿译《皇皇者华》[②]

现将原谱与译谱音高对照列表如下：

表格 8.毕铿的译谱与原谱音高对照表[③]

<table>
<tr><td rowspan="2">《小雅》六篇</td><td rowspan="2">黄钟清宫 俗乎正宫</td><td>律吕字谱</td><td>黄钟</td><td>太簇</td><td>姑冼</td><td>蕤宾</td><td>林钟</td><td>南吕</td><td>应钟</td><td>黄清</td><td>太清</td></tr>
<tr><td>五线谱</td><td>F</td><td>G</td><td>A</td><td>B</td><td>C</td><td>D</td><td>E</td><td>F</td><td>G</td></tr>
<tr><td rowspan="2">《国风》六篇</td><td rowspan="2">无射清商 俗乎越调</td><td>律吕字谱</td><td>黄钟</td><td>太簇</td><td>姑冼</td><td>仲吕</td><td>林钟</td><td>南吕</td><td>无射</td><td>黄清</td><td>太清</td></tr>
<tr><td>五线谱</td><td>F</td><td>G</td><td>A</td><td>bB</td><td>C</td><td>D</td><td>bE</td><td>F</td><td>G</td></tr>
</table>

(五) 杨荫浏的译谱

杨荫浏在《中国古代音乐史稿》（上册）一书对《风雅十二诗谱》中《关雎》一篇进行了译谱。该译谱并未标明明确拍号，但标有小节线，每小节包括八个全音符，每个全音符均对应一个诗字，即一字一音。在音高方面，该译谱有固定谱号(一个升号)。律吕谱字与五线谱译谱对应如下：以黄钟为 D，太簇为 E，姑冼为升 F，仲吕为 G，林钟为 A，南吕为 B，无射为 C，黄清为 D，太清为 E。[④]

---

① Laurence Picken. Twelve ritual melodies of the T'ang Dynasty//Benjamin Rajeczky .Studia Memoriae Belae Bartok Sacra[C]. London: Boosey & Hawkes Press,1959:147-173.

② Laurence Picken. Twelve ritual melodies of the T'ang Dynasty//Benjamin Rajeczky .Studia Memoriae Belae Bartok Sacra[C]. London: Boosey & Hawkes Press,1959:149.

③ 该表是将毕铿的译谱音高与《风雅十二诗谱》原谱谱字进行对照。原谱谱字采用的是笔者校勘后的谱字。

④ 杨荫浏.中国古代音乐史稿:上册[M].北京:人民音乐出版社,1981:384.

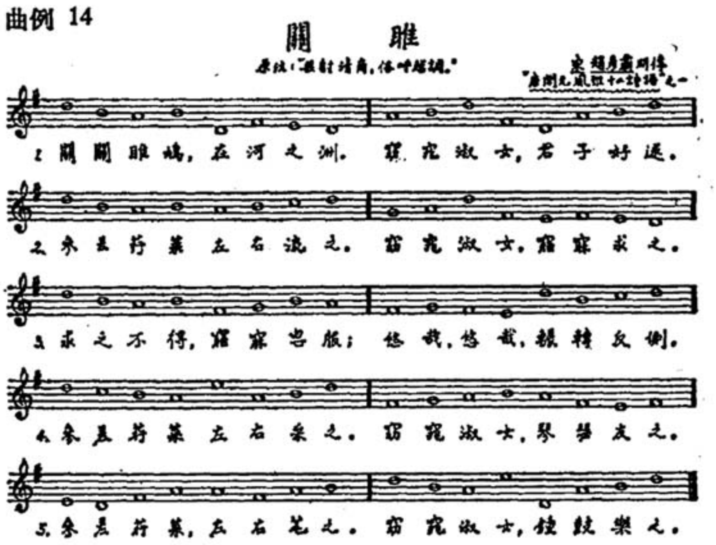


图 61.杨荫浏译《关雎》[①]

现将原谱与译谱音高对照列表如下：

表格 9.杨荫浏的译谱与原谱音高对照表[②]

<table>
<tr><td rowspan="2">《关雎》</td><td rowspan="2">无射清商
俗乎越调</td><td>律吕字谱</td><td>黄钟</td><td>太簇</td><td>姑冼</td><td>仲吕</td><td>林钟</td><td>南吕</td><td>无射</td><td>黄清</td><td>太清</td></tr>
<tr><td>五线谱</td><td>D</td><td>E</td><td>#F</td><td>G</td><td>A</td><td>B</td><td>C</td><td>D</td><td>E</td></tr>
</table>

(六) 夏野的译谱

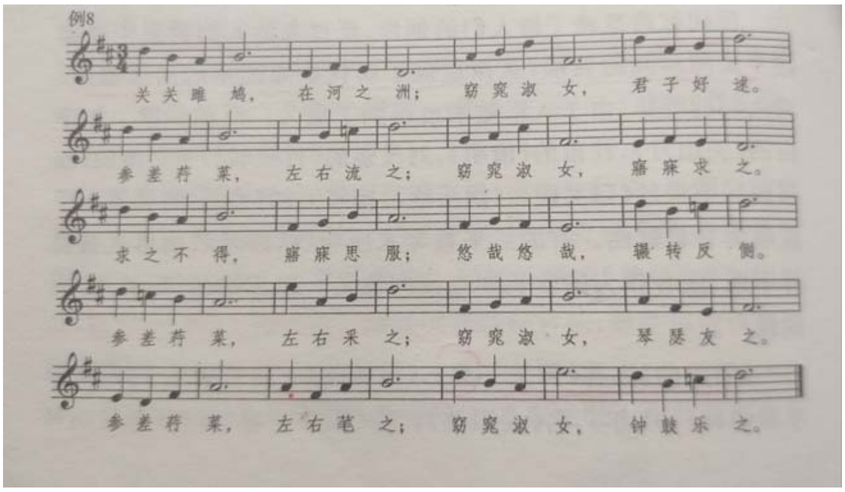


图 62.夏野译《关雎》[③]

夏野《唐代风雅十二诗谱的节奏问题》一文对《风雅十二诗谱》中的《采蘩》和

[①] 杨荫浏.中国古代音乐史稿:上册[M].北京:人民音乐出版社,1981:384.

[②] 该表是将杨荫浏的译谱音高与《风雅十二诗谱》原谱谱字进行对照。原谱谱字采用的是笔者校勘后的谱字。

[③] 夏野.中国古代音乐史简编[M].上海:上海音乐出版社,1989:88.

《鹿鸣》（部分）两篇进行了译谱。此外，其《中国古代音乐史简编》一书对《关雎》进行了译谱。在《采蘩》的译谱中，有明确的拍号，为 5/4 拍，其中四字句的前三字每字对应一个四分音符，即一字一音，一音一拍，后一字则对应一个二分音符。即一字一音，一音两拍。在音高方面，该译谱有明确的固定调号（四个升号），以黄钟为 E，太簇为升 F，姑冼为升 G，仲吕为 A(此曲无仲吕，按其音阶所推)，林钟为 B，南吕为升 C，无射为 D，黄清为 E，太清为升 F。在《鹿鸣》的译谱中，同样有明确的拍号，为 6/4 拍，其中四字句前三字每字对应一个四分音符，后一字则对应一个附点二分音符，即一字一音，一音三拍。在音高方面，该译谱同样有明确的固定调号（四个升号），以黄钟为 E，太簇为升 F，姑冼为升 G，蕤宾为升 A，林钟为 B，南吕为升 C，应钟为升 D，黄清为 E，太清为升 F。[①]在《关雎》的译谱中，同样有固定的拍号，为 3/4 拍，四字句前三字每字对应一个四分音符，构成一个小节，一字一音，一音一拍。后一字则对应一个附点二分音符单独构成一个小节，一字一音，一音三拍。在音高方面，亦有明确的调号（两个升号），以黄钟为 D，太簇为 E，姑冼为升 F，仲吕为 G，林钟为 A，南吕为 B，无射为 C，黄清为 D，太清为 E。[②]

现将原谱与译谱音高对照列表如下：

表格 10.夏野的译谱与原谱音高对照表[③]

《鹿鸣》	黄钟清宫 俗乎正宫	律吕字谱	黄钟	太簇	姑冼	蕤宾	林钟	南吕	应钟	黄清	太清
		五线谱	E	#F	#G	#A	B	#C	#D	E	#F
《关雎》	无射清商 俗乎越调	律吕字谱	黄钟	太簇	姑冼	仲吕	林钟	南吕	无射	黄清	太清
		五线谱	D	E	#F	G	A	B	C	D	E
《采蘩》	无射清商 俗乎越调	律吕字谱	黄钟	太簇	姑冼	仲吕	林钟	南吕	无射	黄清	太清
		五线谱	E	#F	#G	A	B	#C	D	E	#F

(七) 张红梅的译谱

张红梅在《三种南宋传世乐谱的宫调研究》一文中对《风雅十二诗谱》中的五篇诗谱进行了译谱，分别是《鹿鸣》、《皇皇者华》、《南有嘉鱼》、《葛覃》和《采蘋》。其中前两篇有明确拍号，为 4/4 拍，后三篇虽未添加明确拍号，但节奏模式相同。即以四分

① 夏野.唐代风雅十二诗谱的节奏问题[J].音乐研究,1987(04):11-12.
② 夏野.中国古代音乐史简编[M].上海:上海音乐出版社,1989:88-89.
③ 该表是将夏野的译谱音高与《风雅十二诗谱》原谱谱字进行对照。原谱谱字采用的是笔者校勘后的谱字。

音符对应一个诗字，一字一音，四个四分音符构成一个小节。前三篇为《小雅》中的诗篇，张著的译谱有固定调号（两个升号），译谱以黄钟为 D，太簇为 E，姑冼为升 F，蕤宾为升 G，林钟为 A，南吕为 B，应钟为升 C，黄清为 D，太清为 E。后三篇为《国风》中的诗篇，无固定升降号，以黄钟为 D，太簇为 E，姑冼为升 F，仲吕为 G，林钟为 A，南吕为 B，无射为 C，黄清为 D，太清为 E。①

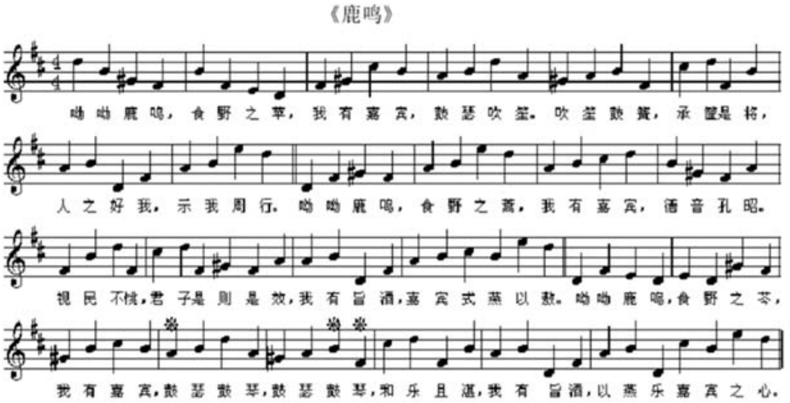


图 63.张红梅译《鹿鸣》②

现将原谱与译谱音高对照列表如下：

表格 11.张红梅的译谱与原谱音高对照表③

《鹿鸣》《皇皇者华》《南有嘉鱼》	黄钟清宫 俗乎正宫	律吕字谱	黄钟	太簇	姑冼	蕤宾	林钟	南吕	应钟	黄清	太清
		五线谱	D	E	#F	#G	A	B	#C	D	E
《葛覃》《采蘋》	无射清商 俗乎越调	律吕字谱	黄钟	太簇	姑冼	仲吕	林钟	南吕	无射	黄清	太清
		五线谱	D	E	#F	G	A	B	C	D	E

(八) 杨影子的译谱

杨影子《南宋以降<风雅十二诗谱>的版本谱系研究》一文对《风雅十二诗谱》的《鹿鸣》和《关雎》两篇进行了译谱。该译谱有明确的拍号。两篇译谱的拍号均为 4/4，一个四分音符对应一个诗字，一字一音，一音一拍。在音高方面，两篇译谱的调号不同，前者为 C 大调，后者为降 B 大调。前者以黄钟为 C，太簇为 D，姑冼为 E，蕤宾为升 F，林钟为 G，南吕为 A，应钟为 B，黄清为 C，太清为 D。后者以黄钟为 C，太簇为 D，姑冼为 E，仲

① 张红梅.三种南宋传世乐谱的宫调研究[D].中央音乐学院,2006:85-86.
② 同上
③ 该表是将张红梅的译谱音高与《风雅十二诗谱》原谱谱字进行对照。原谱谱字采用的是笔者校勘后的谱字。

吕为 F，林钟为 G，南吕为 A，无射为降 B，黄清为 C，太清为 D。[①]

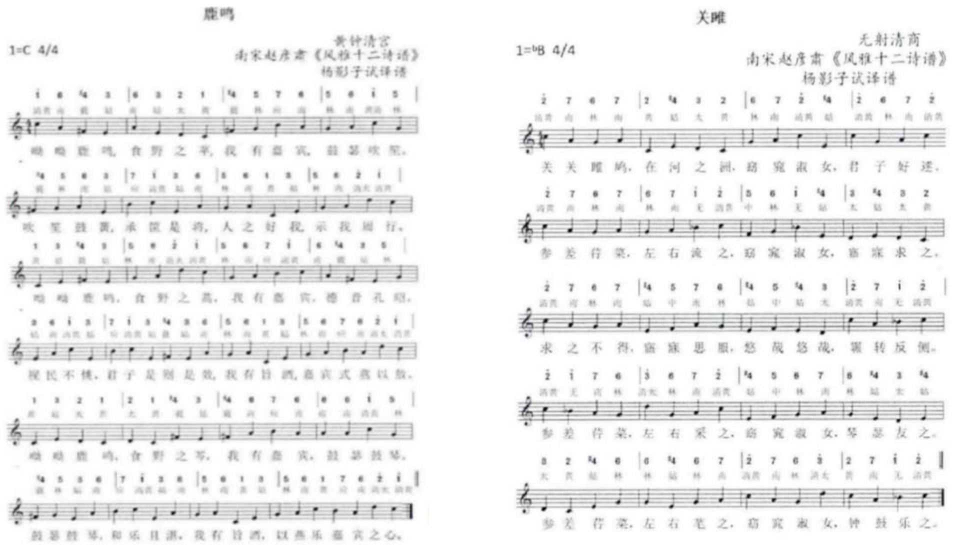


图 64.杨影子译《鹿鸣》与《关雎》[②]

现将原谱与译谱音高对照如下：

表格 12.杨影子的译谱与原谱音高对照表[③]

《鹿鸣》	黄钟清宫 俗乎正宫	律吕字谱	黄钟	太簇	姑洗	蕤宾	林钟	南吕	应钟	黄清	太清
		五线谱	C	D	E	#F	G	A	B	C	D
		简谱	1	2	3	#4	5	6	7	1	2
《关雎》	无射清商 俗乎越调	律吕字谱	黄钟	太簇	姑洗	仲吕	林钟	南吕	无射	黄清	太清
		五线谱	C	D	E	F	G	A	bB	C	D
		简谱	2	3	#4	5	6	7	1	2	3

二、 各版本译谱比较

如上文所述，据笔者的统计共有 8 位学者对《风雅十二诗谱》进行了译谱，这些译谱对《风雅十二诗谱》的研究皆做出了不同程度的贡献。值得注意的是，各版本的译谱存在一定出入，主要集中在节奏、宫调、黄钟音高、音阶等方面。

① 杨影子.宋代以降《风雅十二诗谱》的版本谱系研究[D].湖南师范大学,2018.40-52.

② 同上

③ 该表是将杨影子的译谱音高与《风雅十二诗谱》原谱谱字进行对照。原谱谱字采用的是笔者校勘后的谱字。

（一）黄钟音高

黄钟音高的不同选择在上述译谱版本中存在着较大差异。黄钟音高的确定对译谱的整体音高起着决定性的作用，是译谱工作中不可绕过的问题。上述各版本的译谱在黄钟音高的选择上主要有四种：黄钟译为 C 音，黄钟译为 D 音、黄钟译为 E 音、黄钟译为 F 音。

将黄钟译为 C 音的版本有《诗经古谱》的前六首《小雅》的译谱，王光祈所译《关雎》，赵如兰的译谱，杨影子的译谱等。将黄钟译为 D 音的版本有《诗经古谱》的后六首《国风》译谱，杨荫浏所译《关雎》，夏野所译关雎，张红梅的译谱。将黄钟译为 E 音的有夏野所译《鹿鸣》和《采蘩》。将黄钟译为 F 音的则是英国学者毕铿的译谱。值得注意的是部分版本在前六首《小雅》和后六首《国风》的译谱中选择了不同的黄钟音高。《诗经古谱》前六首《小雅》将黄钟译为 C 音，而后六首《国风》则将黄钟译为 D 音。夏野在译《鹿鸣》和《采蘩》时，将黄钟译为 E 音，《关雎》的译谱则将黄钟译为 D 音。

现将上述各版本译谱的黄钟高度列表如下：

表格 13.各版本译谱黄钟音高对照表[①]

黄钟音高	译谱版本
C	《诗经古谱》的译谱（《小雅》部分）、王光祈的译谱、赵如兰的译谱、杨影子的译谱
D	《诗经古谱》的译谱（《国风》部分）杨荫浏的译谱、夏野的译谱（《关雎》）、张红梅的译谱
E	夏野的译谱（《鹿鸣》、《采蘩》）
F	毕铿的译谱

（二）调式调性

在调式调性方面，部分学者的译谱标明了明确的调式和调性。如，《诗经古谱》的译谱是将前六篇《小雅》译为 C 大调，后六篇《国风》则译为 D 大调。值得注意的是，在后六篇《国风》的简谱译谱中，可以明显的看出编者是将其译为清商音阶，但与原谱进行核对时，发现该译谱将南吕译为 B(简谱为 6)，无射译为#C(简谱为 7)，两者构成一个大二度，包含两律。但按实际十二律的排列来看，南吕与无射实则相差一律。故若按 D 调译谱，则应将线谱译谱中#C 改作 C，简谱译谱中的 7 则应改作降 7。此外，后六首《国风》的译谱也并未体现出商调式的特点。杨荫浏所译《关雎》有固定升降记号，但其作用并不是确定调性，而应该是方便标记时升 F 音。夏野所译《采蘩》以 E 为黄钟，其认为从实际风格来看，该篇该倾向于燕乐宫调，所以在译谱时调号采用了 E 宫标记。《鹿鸣》一篇同

① 笔者通过对以上八位学者译谱成果的分析，将各版本译谱中的黄钟音高进行归纳，并制作成表。

样按黄钟为 E 音译谱，宫调方面则译为雅乐音阶 E 宫调。除上述两篇译谱外，夏野在其《中国古代音乐史简编》一书中对《关雎》一篇进行了译谱。该译谱与其他两篇不同，以 D 音为黄钟而非前两篇的 E 音，在调号方面为两个升号，即 D 商调式。此外也有一部分学者在记谱时并未设置固定升降记号，也未表明译谱的调式和调性。如，英国学者毕铿的译谱、赵如兰的译谱以及张红梅的译谱等。

(三) 译谱中的节奏处理

由于《风雅十二诗谱》原谱中并未标注明确的节奏记号，故而在译谱上也并没有统一的节奏译谱标准。从上述版本的译谱节奏来看，主要存在着两种情况，部分学者在译谱中加入了明确的节拍和节奏，另一部分学者则对节奏不做处理，仅以一个音符对应一个诗字。

《诗经古谱》的译谱、王光祈的译谱、张红梅的译谱以及杨影子的译谱在节奏节拍方面的处理上基本一致。节拍均为 4/4 拍，用一个四分音符对应一个诗字，一字一音，一音一拍。赵如兰的译谱没有标明明确的拍号，也未划定小节线，而是在诗词断句处进行标记，标记的方式是在每句尾字右上方标记“ | ”号。毕铿的译谱同样没有标注明确的拍号，但标有小节线，每小节包括四个四分音符，每个四分音符均对应一个诗字，即一字一音。夏野在《采蘩》的译谱中，有明确的拍号，为 5/4 拍，其中四字句的前三字每字对应一个四分音符，即一字一音，一音一拍，后一字则对应一个二分音符。即一字一音，一音两拍。在《鹿鸣》的译谱中，同样有明确的拍号，为 6/4 拍，其中四字句前三字每字对应一个四分音符，后一字则对应一个附点二分音符，即一字一音，一音三拍。在《关雎》的译谱中，节拍则为 3/4 拍，四字句前三字每字对应一个四分音符，构成一个小节，一字一音，一音一拍。后一字则对应一个附点二分音符单独构成一个小节，一字一音，一音三拍。

第二节　译谱说明

此次译谱是笔者在对《风雅十二诗谱》重新校勘的基础上将原谱译为五线谱。现将译谱涉及黄钟音高、调式调性以及节奏等相关问题加以说明。

一、 黄钟音高的选择

宋代在制乐标准上历经了多次变化，据《宋史·乐志》的记载，自建隆年间到崇宁年间就历经了六次变化，包括和岘乐、李照乐、阮逸乐、杨傑、刘几乐、范镇乐、魏汉津乐

等。[1]这些变化的重要因素之一就是黄钟标准音高的改变。如上文所说,《风雅十二诗谱》从年代上来看,应属于南宋时期的作品,这一时期,宫廷用乐的标准则是依照大晟律制乐。杨荫浏先生曾依史载大晟律黄钟管长,对音高进行了计算,认为大晟律的黄钟应相当于今小字一组的 d 音。然而,宋代黄钟音高的制定与乐工实际演奏情况可能有所出入。据《宋史·乐制》记载,宋仁宗景祐年间,李照曾因王朴律过高,将黄钟音高下调三律。太常歌工认为李照律因声音过低而"歌不成声",故私自贿赂铸工,将乐器声音调高。然而李照却并未发现。[2]由此可见,有关律制的史料记载与实际情况可能有所不同。

近年来李幼平等学者通过对现存各地大晟钟的实际测音,得出了新的结论:"在大晟乐推行期间,两个系统的黄钟标准音高,基本统一到了相同的大晟律标准上。它们的具体范围,是较现代标准(a, =440Hz)要有所偏高的"降 e-e(太常律)、b-c(大晟律)、升 c-d(教坊律)。"[3]可见大晟律黄钟标准音高应位于今小字组 b 音与小字一组 c 音之间。

此次译谱在黄钟音高方面参照大晟钟的实际测音结果。为译谱方便,采用小字一组 c 音作为《风雅十二诗谱》的黄钟音高。

二、 译谱中的调式调性问题

《风雅十二诗谱》中前六篇为《小雅》,后六篇为《国风》。其中小雅部分的诗谱前均标有黄钟清宫,俗乎正宫。国风部分诗谱前则标有无射清商,俗乎越调。单从谱前所注宫调来看存在两种可能,一为"之调体系"(右旋),黄钟清宫是指以黄钟为均的清宫,即是指以黄钟为均的宫调式。无射清商是指以无射为均的清商,即是指以无射为均的商调式。二为"为调体系"(左旋),黄钟清宫即是指以黄钟为宫,无射清商则是指以无射为商。但从诗谱具体的律名来看,十二篇诗谱应均属于"之调体系"。结合黄钟音高(黄钟为 C),将前六篇《小雅》译为 C 宫调式,后六篇《国风》译为 C 商调式。

三、 译谱中的节奏问题

《风雅十二诗谱》并未标明明确的节奏,仅是一个律吕谱字对应一个诗字,也未提供其他有关节奏的信息。今译谱以研究为目的,故不作过多演绎。译谱不设定具体节拍和小节线,仅在诗句段落结尾处用"|"符号标记。以一个诗字对应一个音符,尽量保持诗谱的原貌。

---

[1] 宋史卷一百二十六:志第七十九:乐一[M]//宋史:第 9 册.北京:中华书局,1977:2937.

[2] 宋史卷一百二十七:志第八十:乐二[M]//宋史:第 9 册.北京:中华书局,1977:2970.

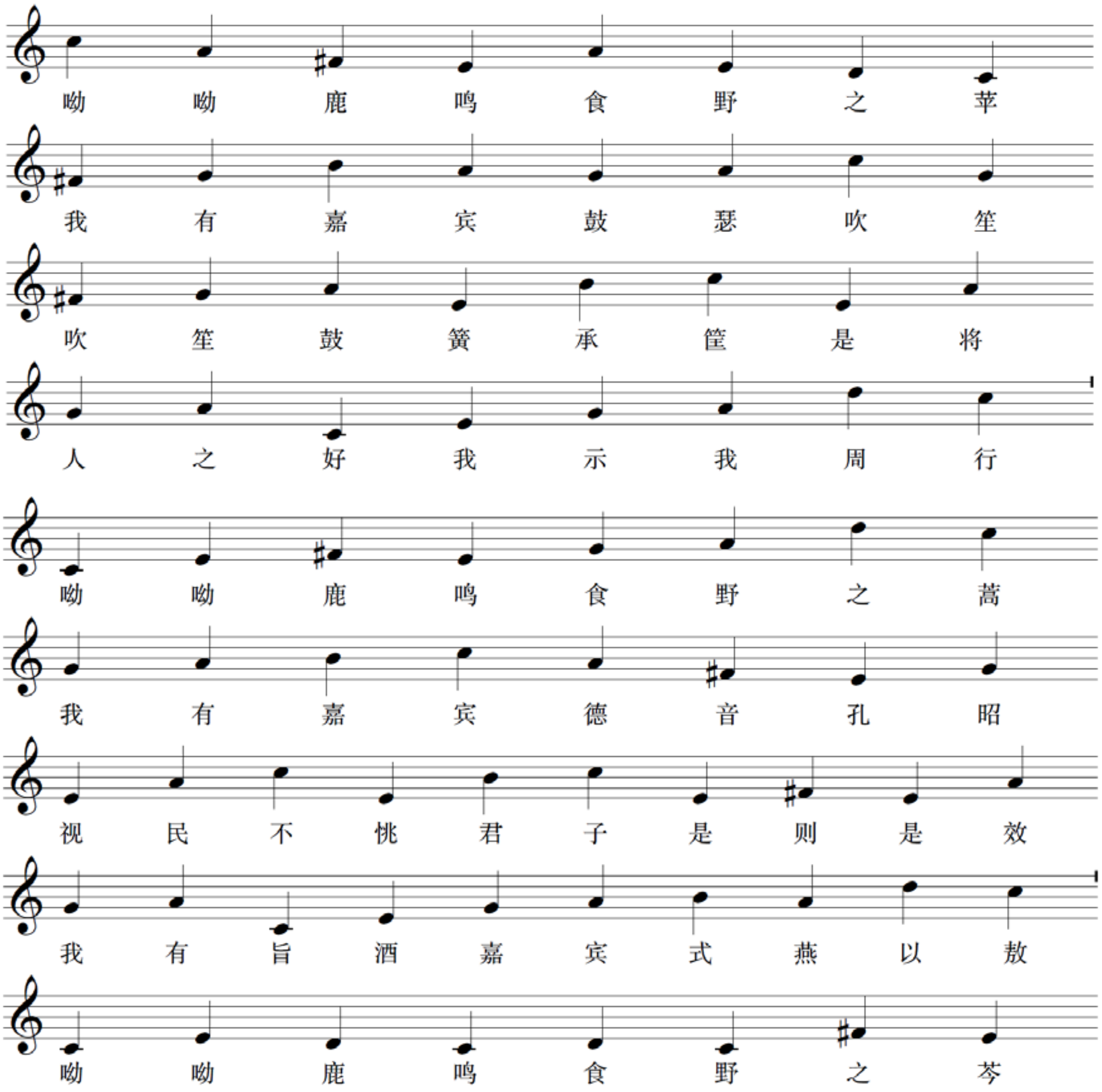
[3] 李幼平.大晟钟与宋代黄钟标准音高研究[D].中国艺术研究院,2000:79.

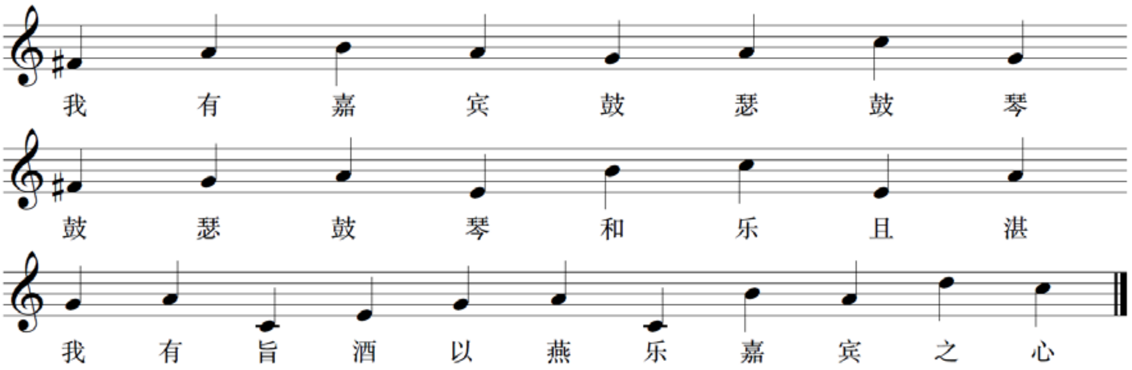
第三节 《风雅十二诗谱》试译

在对《风雅十二诗谱》重新校勘的基础上，笔者试将《风雅十二诗谱》译为五线谱。译谱如下：

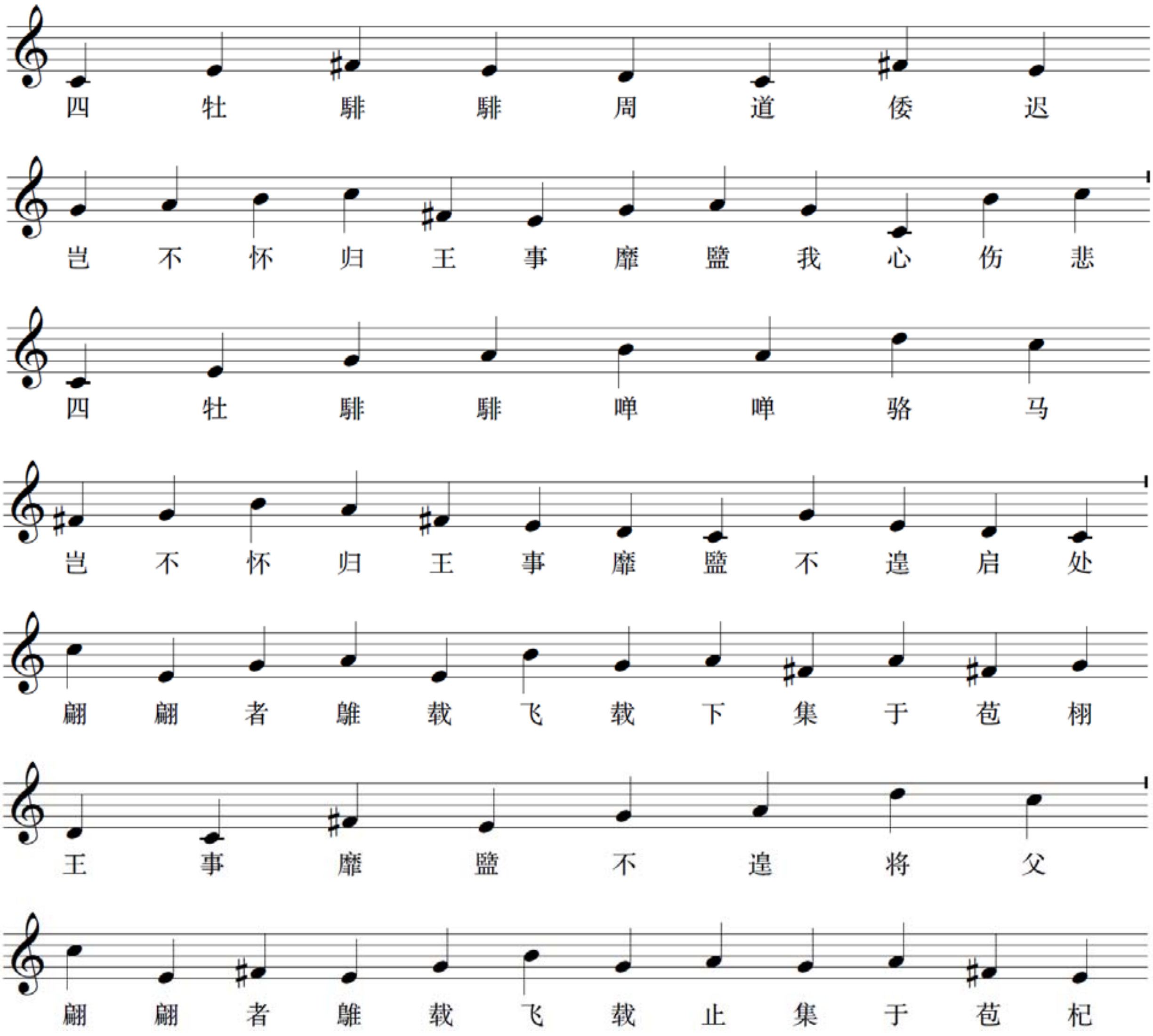
一、 “《小雅》六篇 ” 译谱

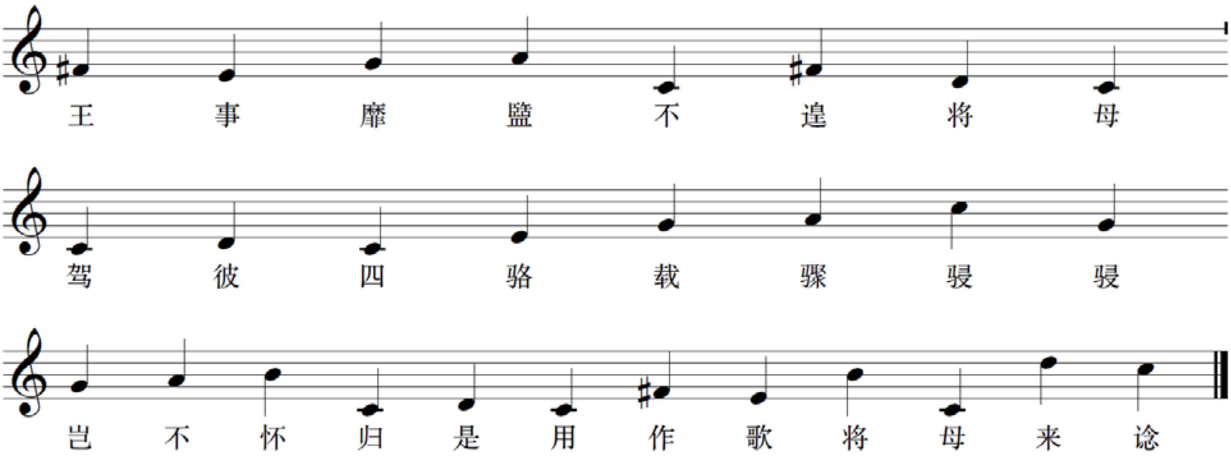
(一) 《鹿鸣》译谱



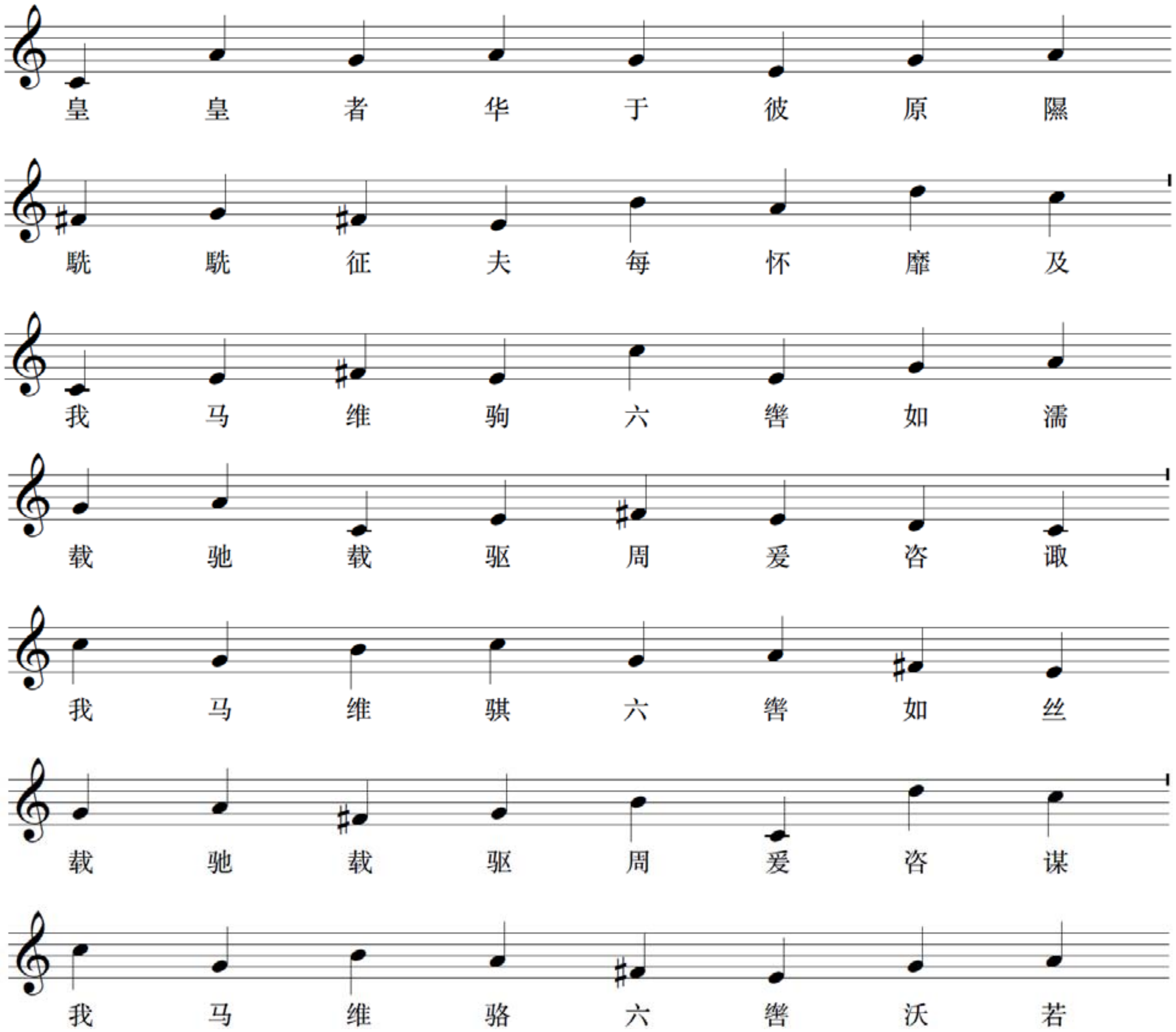

我 有 嘉 宾 鼓 瑟 鼓 琴
鼓 瑟 鼓 琴 和 乐 且 湛
我 有 旨 酒 以 燕 乐 嘉 宾 之 心

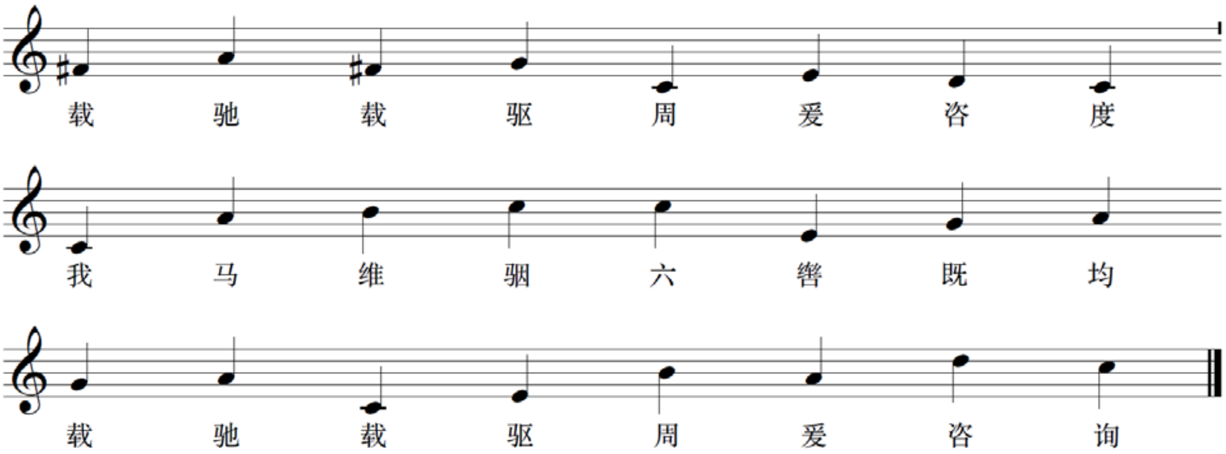
（二）《四牡》译谱


四 牡 騑 騑 周 道 倭 迟
岂 不 怀 归 王 事 靡 盬 我 心 伤 悲
四 牡 騑 騑 啴 啴 骆 马
岂 不 怀 归 王 事 靡 盬 不 遑 启 处
翩 翩 者 鵻 载 飞 载 下 集 于 苞 栩
王 事 靡 盬 不 遑 将 父
翩 翩 者 鵻 载 飞 载 止 集 于 苞 杞

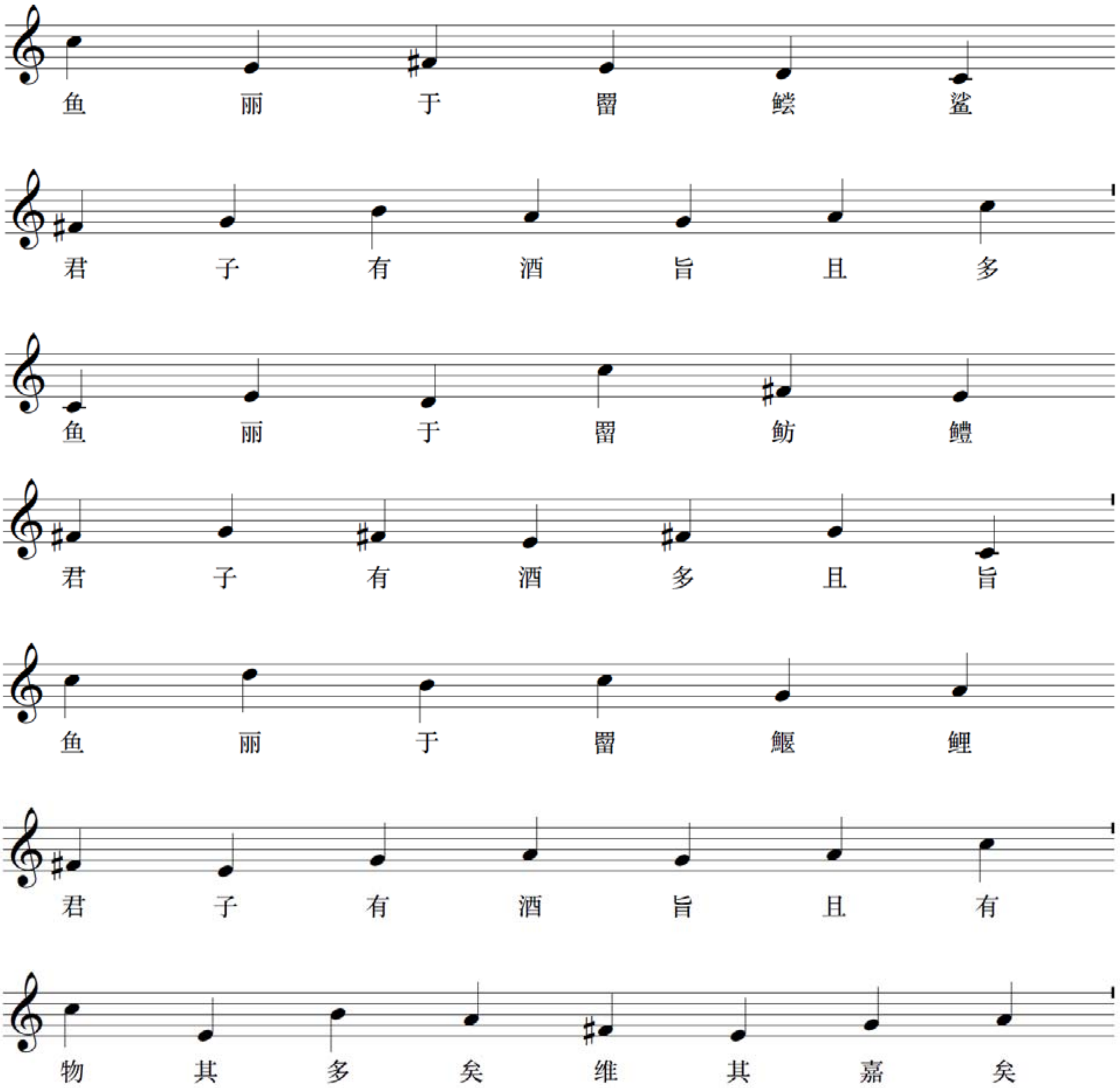

王 事 靡 盬 不 遑 将 母
驾 彼 四 骆 载 骤 骎 骎
岂 不 怀 归 是 用 作 歌 将 母 来 谂

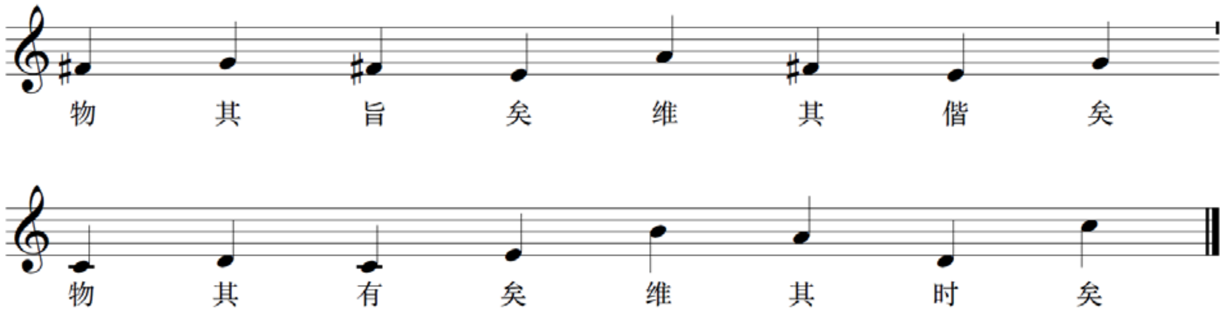
(三)《皇皇者华》译谱


皇 皇 者 华 于 彼 原 隰
駪 駪 征 夫 每 怀 靡 及
我 马 维 驹 六 辔 如 濡
载 驰 载 驱 周 爰 咨 诹
我 马 维 骐 六 辔 如 丝
载 驰 载 驱 周 爰 咨 谋
我 马 维 骆 六 辔 沃 若

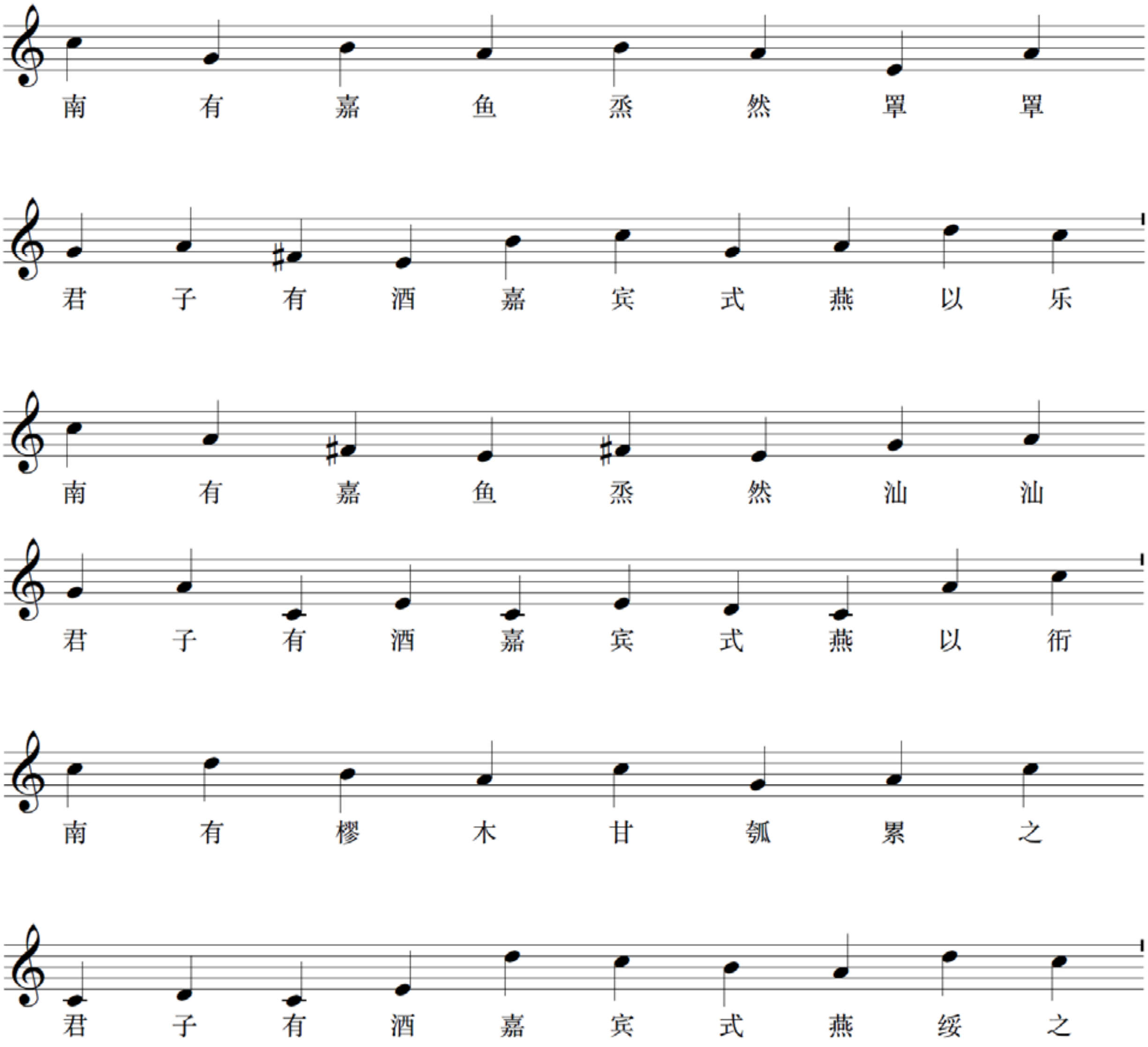

载 驰 载 驱 周 爰 咨 度
我 马 维 骃 六 辔 既 均
载 驰 载 驱 周 爰 咨 询

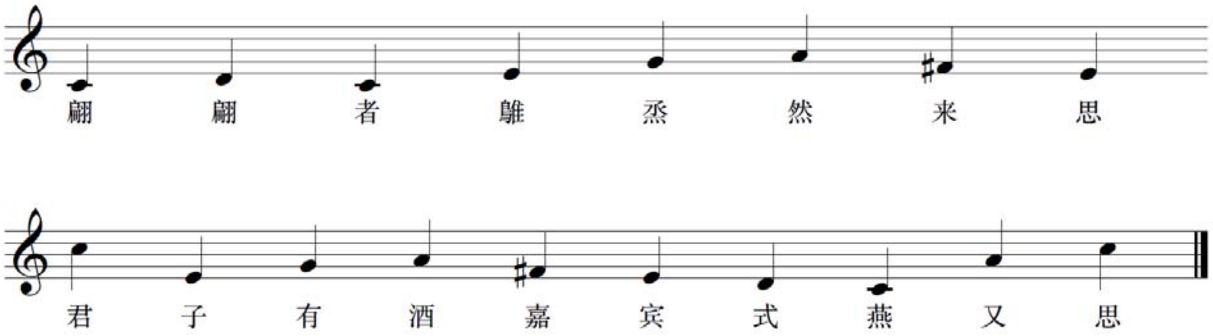
(四)《鱼丽》译谱


鱼 丽 于 罶 鲿 鲨
君 子 有 酒 旨 且 多
鱼 丽 于 罶 鲂 鳢
君 子 有 酒 多 且 旨
鱼 丽 于 罶 鰋 鲤
君 子 有 酒 旨 且 有
物 其 多 矣 维 其 嘉 矣

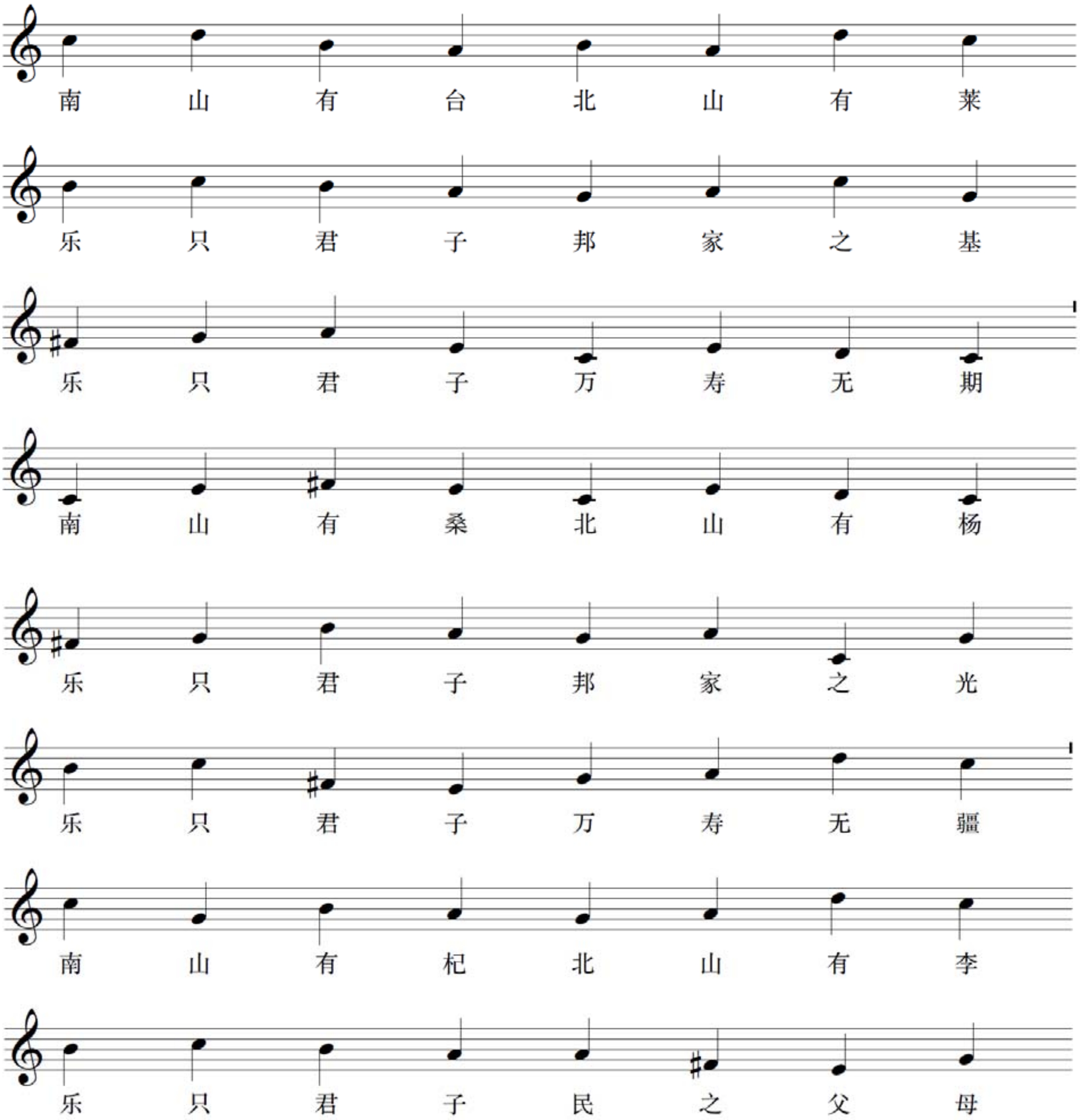

物 其 旨 矣 维 其 偕 矣
物 其 有 矣 维 其 时 矣

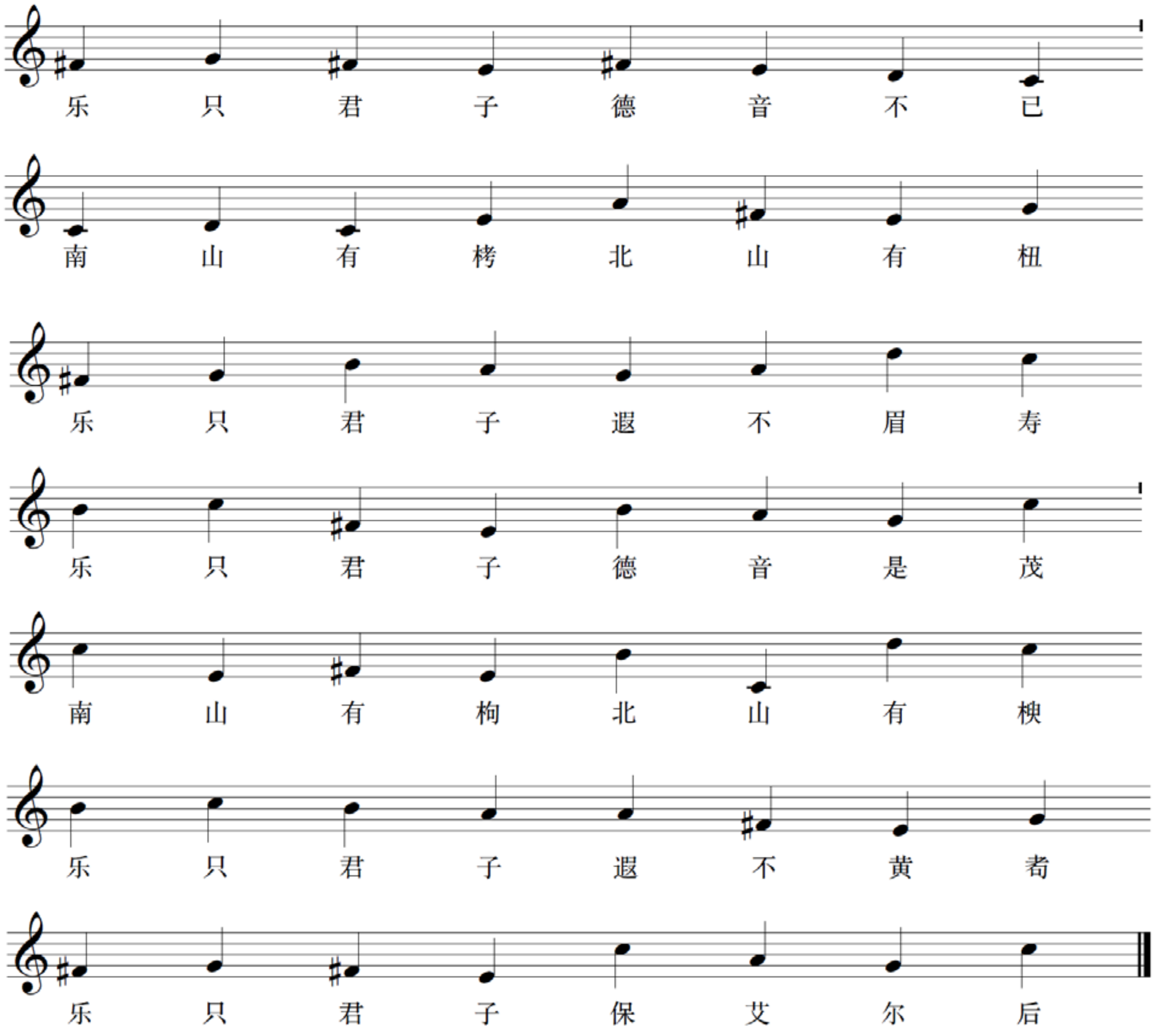
(五)《南有嘉鱼》译谱


南 有 嘉 鱼 烝 然 罩 罩
君 子 有 酒 嘉 宾 式 燕 以 乐
南 有 嘉 鱼 烝 然 汕 汕
君 子 有 酒 嘉 宾 式 燕 以 衎
南 有 樛 木 甘 瓠 累 之
君 子 有 酒 嘉 宾 式 燕 绥 之


翩 翩 者 鵻 烝 然 来 思
君 子 有 酒 嘉 宾 式 燕 又 思

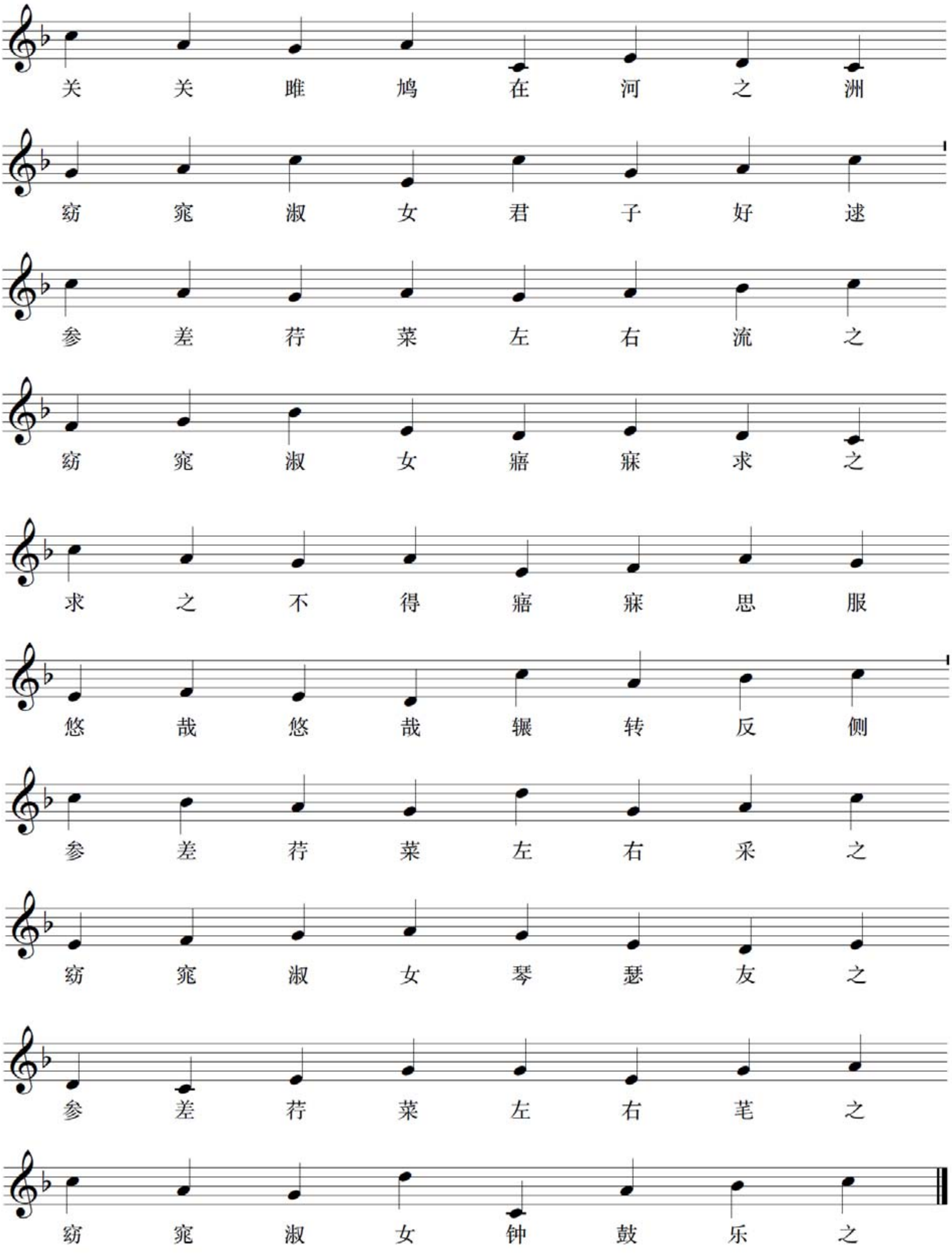
(六)《南山有台》译谱


南 山 有 台 北 山 有 莱
乐 只 君 子 邦 家 之 基
乐 只 君 子 万 寿 无 期
南 山 有 桑 北 山 有 杨
乐 只 君 子 邦 家 之 光
乐 只 君 子 万 寿 无 疆
南 山 有 杞 北 山 有 李
乐 只 君 子 民 之 父 母

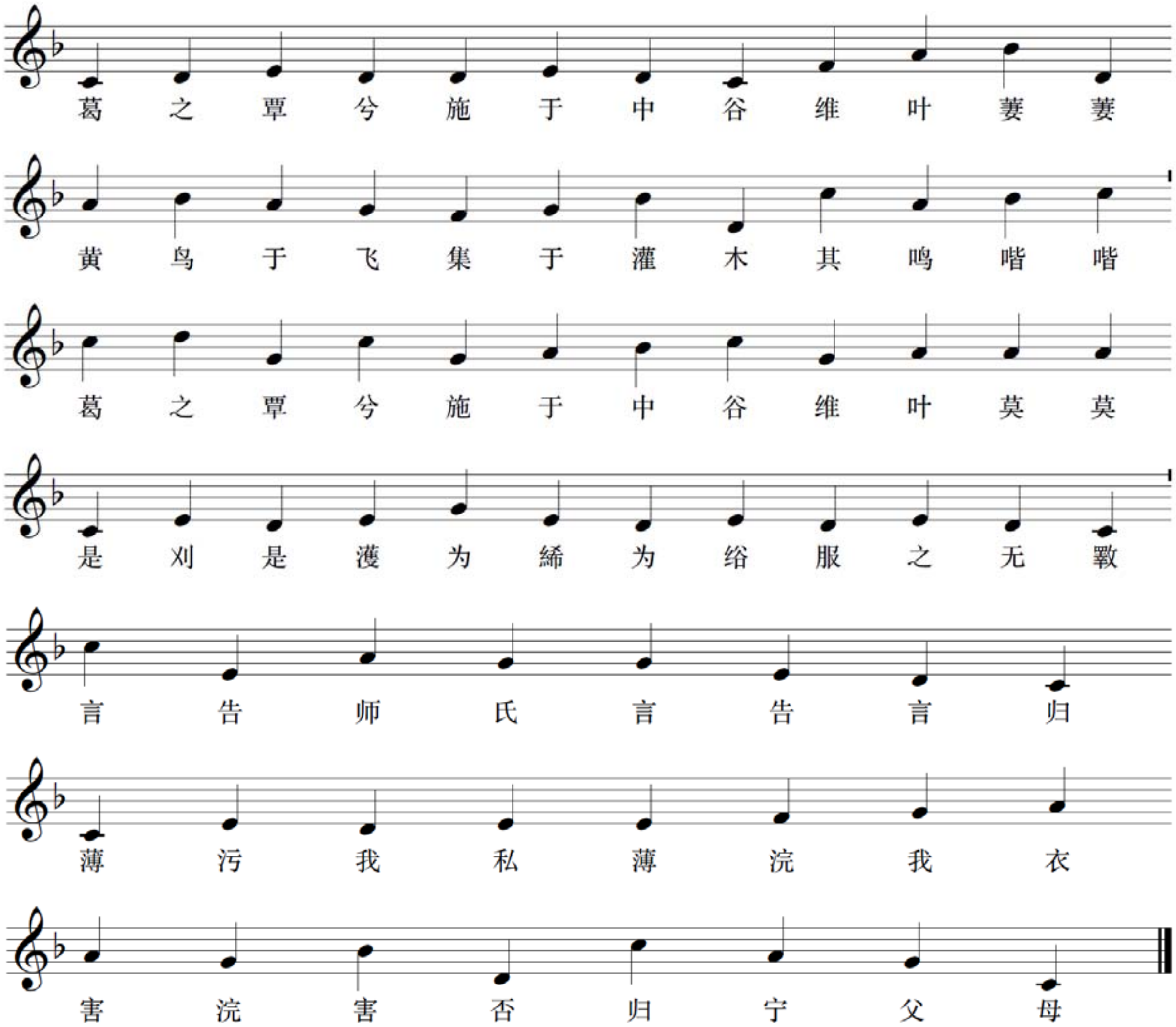

乐 只 君 子 德 音 不 已
南 山 有 栲 北 山 有 杻
乐 只 君 子 遐 不 眉 寿
乐 只 君 子 德 音 是 茂
南 山 有 枸 北 山 有 楰
乐 只 君 子 遐 不 黄 耇
乐 只 君 子 保 艾 尔 后

二、“《国风》六篇”译谱

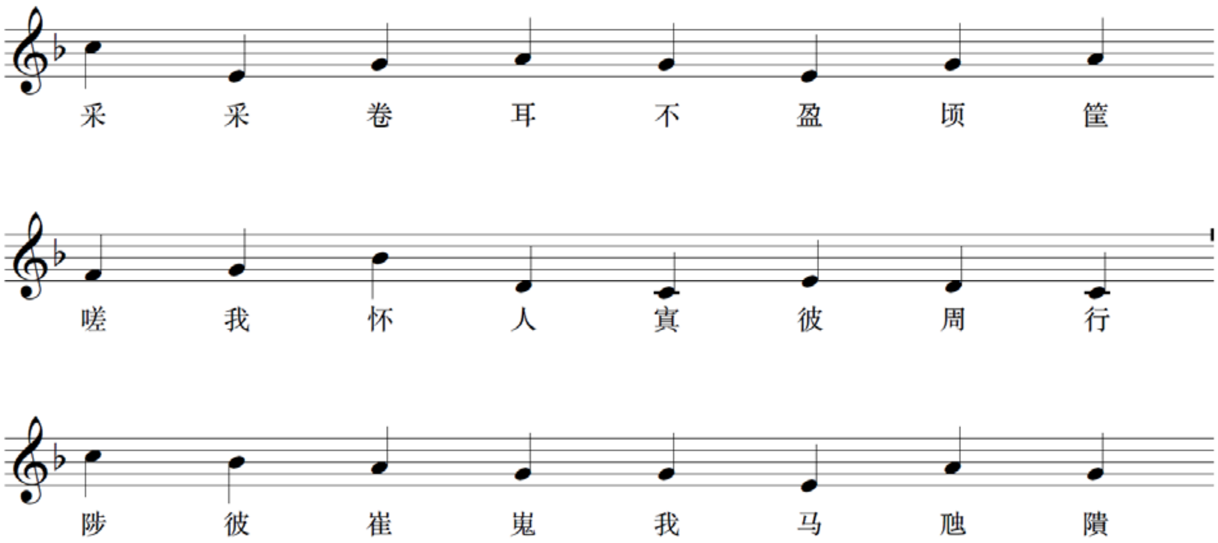
(一)《关雎》译谱

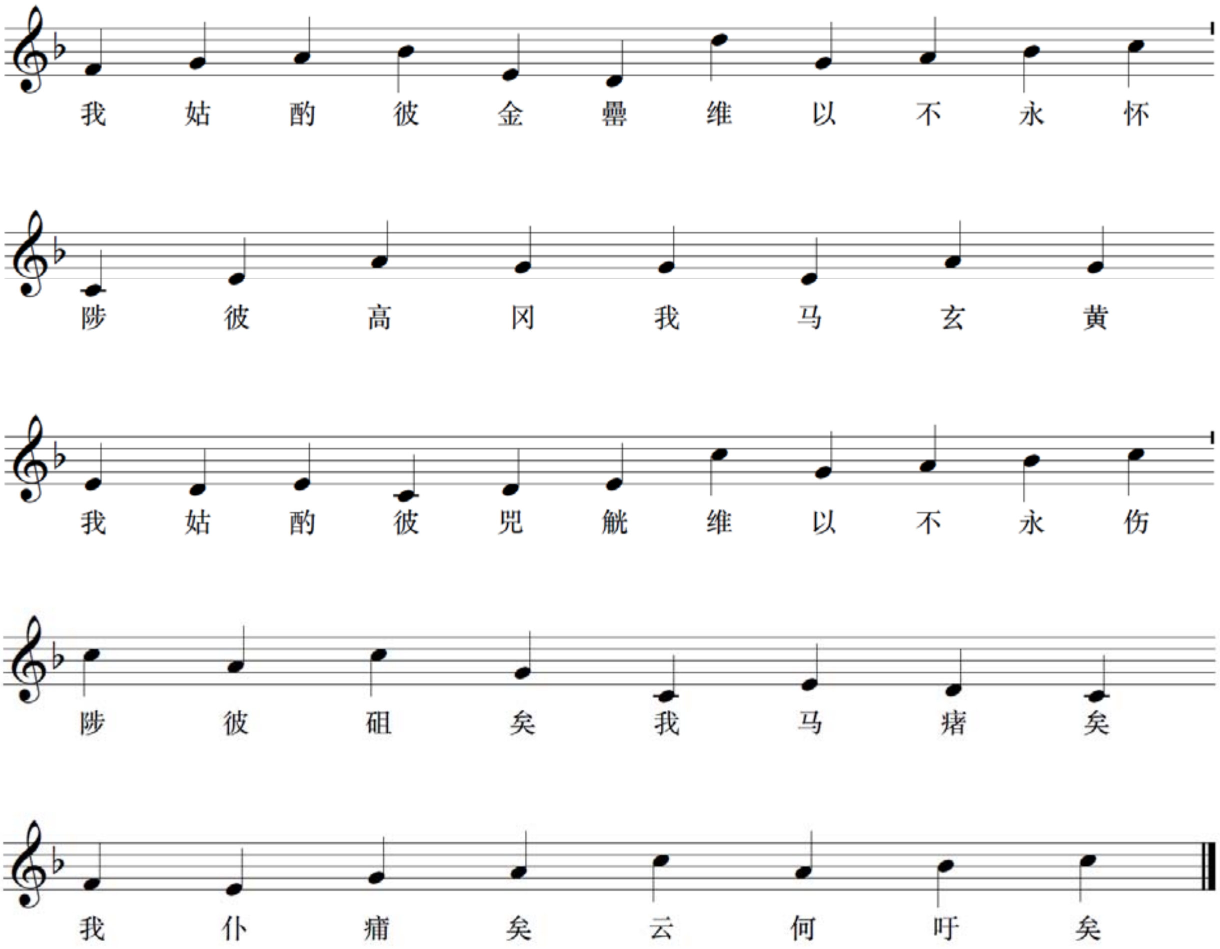


(二)《葛覃》译谱

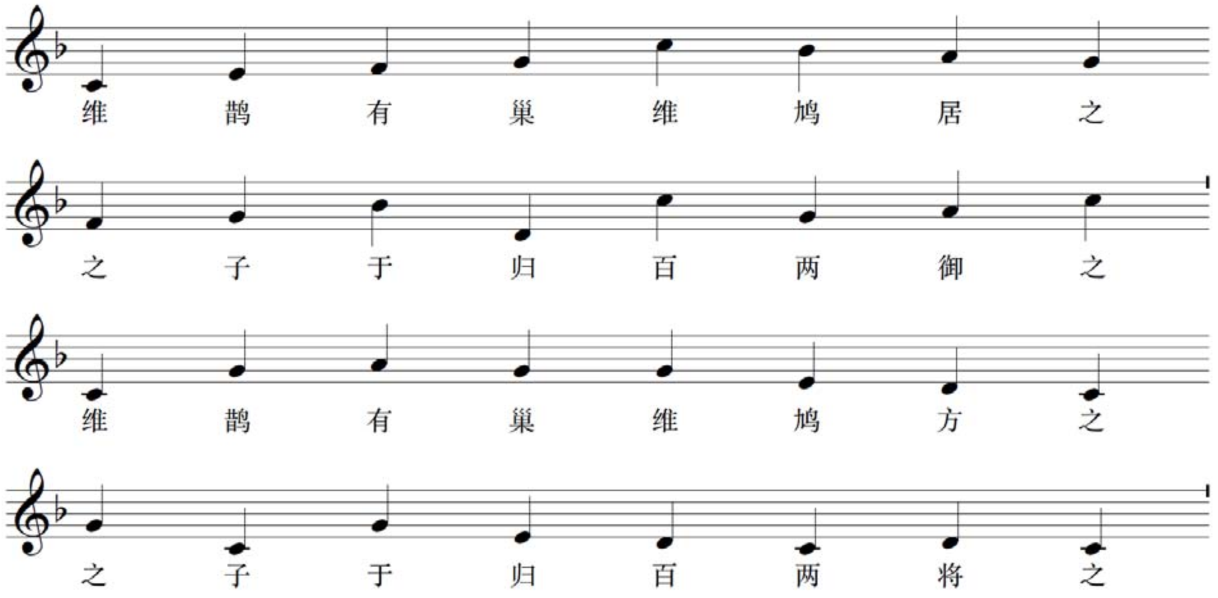

葛 之 覃 兮 施 于 中 谷 维 叶 萋 萋
黄 鸟 于 飞 集 于 灌 木 其 鸣 喈 喈
葛 之 覃 兮 施 于 中 谷 维 叶 莫 莫
是 刈 是 濩 为 絺 为 绤 服 之 无 斁
言 告 师 氏 言 告 言 归
薄 污 我 私 薄 浣 我 衣
害 浣 害 否 归 宁 父 母

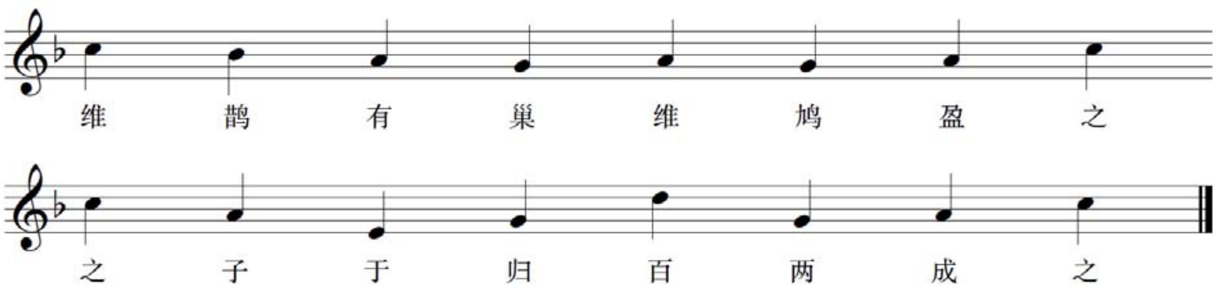
(三)《卷耳》译谱


采 采 卷 耳 不 盈 顷 筐
嗟 我 怀 人 寘 彼 周 行
陟 彼 崔 嵬 我 马 虺 隤

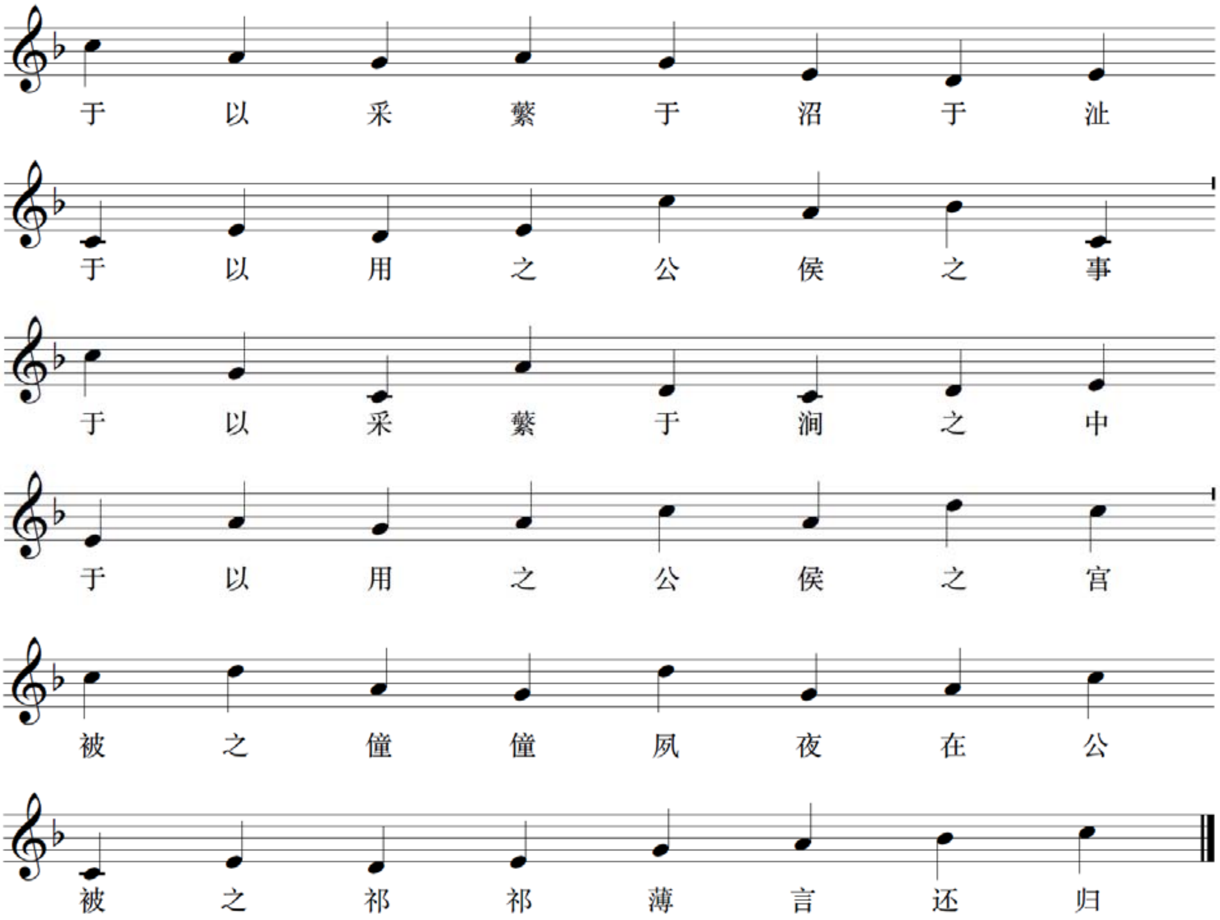

我 姑 酌 彼 金 罍 维 以 不 永 怀
陟 彼 高 冈 我 马 玄 黄
我 姑 酌 彼 兕 觥 维 以 不 永 伤
陟 彼 砠 矣 我 马 瘏 矣
我 仆 痡 矣 云 何 吁 矣

(四)《鹊巢》译谱

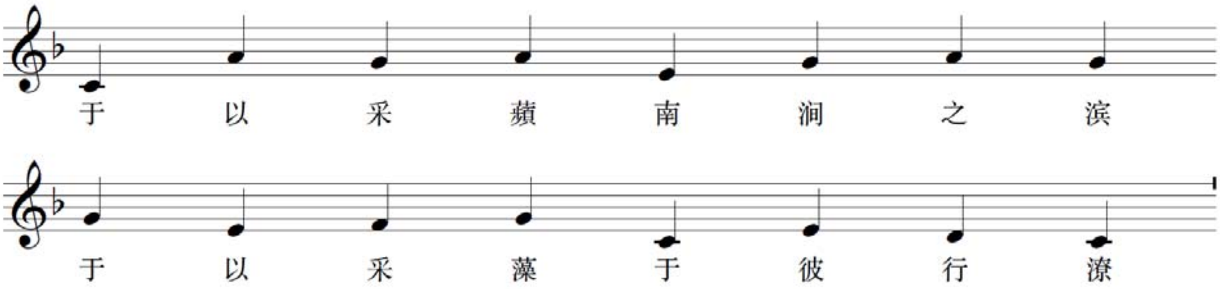

维 鹊 有 巢 维 鸠 居 之
之 子 于 归 百 两 御 之
维 鹊 有 巢 维 鸠 方 之
之 子 于 归 百 两 将 之

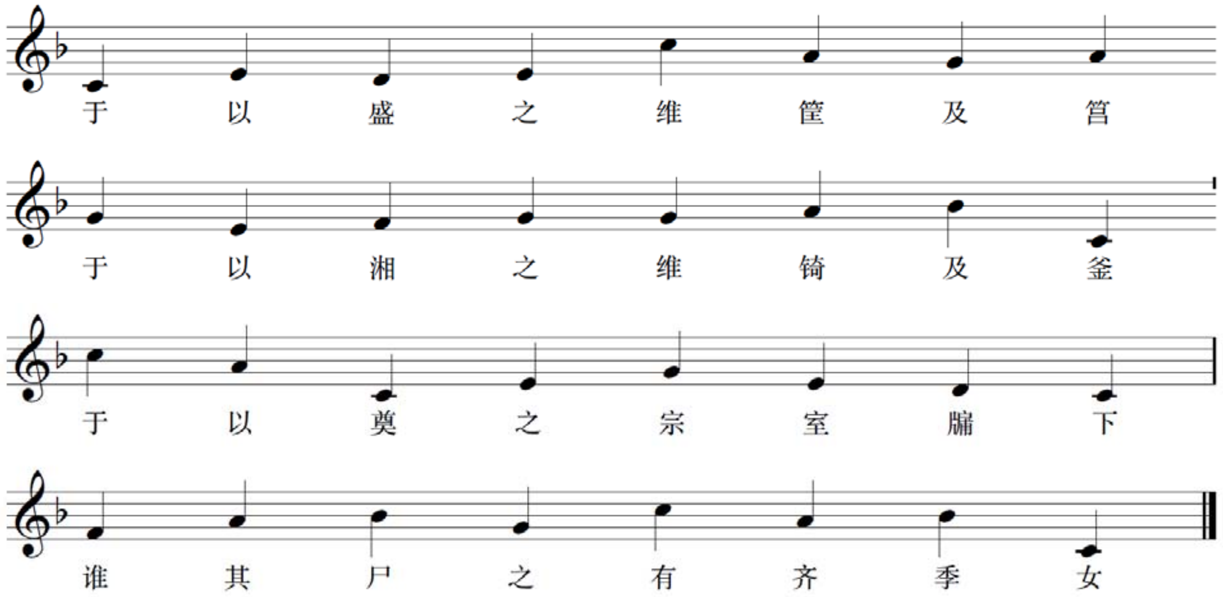

维 鹊 有 巢 维 鸠 盈 之
之 子 于 归 百 两 成 之

（五）《采蘩》译谱


于 以 采 蘩 于 沼 于 沚
于 以 用 之 公 侯 之 事
于 以 采 蘩 于 涧 之 中
于 以 用 之 公 侯 之 宫
被 之 僮 僮 夙 夜 在 公
被 之 祁 祁 薄 言 还 归

（六）《采蘋》译谱


于 以 采 蘋 南 涧 之 滨
于 以 采 藻 于 彼 行 潦



小结

据笔者初步统计，共有八位学者对《风雅十二诗谱》进行了译谱工作，这些译谱成果对《风雅十二诗谱》的研究做出了不同程度的贡献。从译谱结果来看，各版本译谱在节奏、宫调、黄钟音高、音阶等方面存在一定的差异。这些差异也反映了《风雅十二诗谱》的译谱问题在学界尚未达成统一的认识。

在此次译谱工作中，黄钟音高的选择参照了李幼平对大晟钟实际测音的结果，即大晟律黄钟标准音高为今小字组 b 音与小字一组 c 音之间。今为译谱方便，采用小字一组 c 音为《风雅十二诗谱》黄钟音高。在宫调方面，从《风雅十二诗谱》各篇谱字来看，十二篇诗谱应均属于“之调体系”。结合黄钟音高（黄钟为 C），将前六篇《小雅》译为 C 宫调式，后六篇《国风》译为 C 商调式。在节奏方面，《风雅十二诗谱》并未标明明确的节奏，仅是一个律吕谱字对应一个诗字，也未提供其他有关节奏的信息。今译谱以研究为目的，故不作过多演绎。在译谱中不设定具体节拍和小节线，以一个诗字对应一个音符，尽量保持诗谱的原貌。

结语

一、 本文主要结论

（一）《风雅十二诗谱》应成谱于南宋时期

从《风雅十二诗谱》乐谱形态来看，无论是“一字一音”的字音关系，“起调毕曲”的起、落音特点，亦或是律吕谱字的记谱方式都体现了典型的宋代雅乐风格。这些音乐形态上的特点不仅可以在《宋史·乐志》等宋代音乐史料的记载中找到类似描述，同样也体现在《中兴礼书》中所载祭祀歌曲以及姜夔所作雅乐歌曲《越九歌》等南宋时期其他雅乐乐歌中。此外，《风雅十二诗谱》篇名后小字所注宫调俗名为该谱集成谱于南宋时期提供了有力证据。《风雅十二诗谱》中前六篇所用宫调为“黄钟清宫”，所注对应的俗调名称为“正宫”；后六篇所用宫调为“无射清商”，对应俗调名称为“越调”。陈澧在《声律通考》中指出“《词源》云‘无射商’俗名‘越调’与此正同，《景祐乐髓》及《补笔谈》则云‘黄钟商’为‘越调’。”《词源》出自南宋时期，而《景祐乐髓新经》及《补笔谈》则为北宋时期的著作。可见，《风雅十二诗谱》成谱于南宋时期的可能性更大。

（二）《仪礼经传通解》本是后世各本的主要来源

《风雅十二诗谱》最早收录于朱熹《仪礼经传通解》一书。由于宋代印刷技术的普及，加以朱熹在后世儒者心目中举足轻重的地位，因此得到了较好的保存。从传播情况来看，后世多有学者对其进行转载、译谱及评述。除此以外，诗谱还曾传播至韩国与日本，并产生了一定影响。从存见版本来看，主要包括《仪礼经传通解》《诗传遗说》《瑟谱》《钟律通考》《雅乐发微》《乐律纂要》《南雍志》《乐典》《三百篇声谱》《律吕正声》《古乐书》《大乐元音》《礼书纲目》《魏氏乐谱》《乐律表微》《律话》《律音汇考》《声律通考》《诗经古谱》等 19 种。其中《仪礼经传通解》是后世各本的主要来源。由于《瑟谱》所载与

《仪礼经传通解》有较大区别，学界多认为其可能“另有所本”，但从《诗谱》来源、《瑟谱·卷六》中相关记载以及两本谱字区别的特征等方面来看，《瑟谱》所载《风雅十二诗谱》应是在《仪礼经传通解》本的基础上改订而成。

(三) 校勘底本宜以三种“宋刊元明递修本”《通解》所载《诗谱》组合而成

由于《风雅十二诗谱》并未单独成册，而是保存于历代学者的著作之中，因而形成了诸多版本。这要求我们在版本研究和校勘工作中，既要注重因学者转抄而形成的各种诗谱版本，也要关注不同的著作本身亦有不同版本。就《仪礼经传通解》来看，目前仍然可见五部“宋刊本”，分别被保存在国家图书馆、南京图书馆、台北“国家图书馆、日本东京大学东洋文化研究所。其中南京图书馆藏为“丁丙旧藏本”、台湾“国家图书馆”藏“张均衡旧藏本”以及东京大学东洋文化研究所藏“傅增湘旧藏本”尚存《诗谱》部分。此三本虽为同一祖本，即嘉定十年南康道院刻本，但均存在后人补休的情况。从补版情况来看，三本《诗谱》部分都包括原刻和补版。“丁本”补版比例较小，其中，叶 1、2、3、4、5、6、9、10 为原刻；叶 7、8、12 为补版；叶 11 则为后人补抄。“傅本”、“张本”补版比例较大，且补版情况相同。除叶 12 为原刻外，其余皆为补版。鉴于三种版本均存在原刻与补版之分，故而《诗谱》校勘不单独以某一本为底本，而是先将三本中原刻部分挑出，组合成一个新的底本。若同一叶三本皆为补版，则根据补版年代与谱字清晰、漫漶程度，选择最为适宜的版本为底本。其中，叶 1-10 以“丁本”为底本，叶 11-12 则以“傅本”为底本。

(四) 译谱工作中黄钟音高、调式调性及节奏问题说明

在译谱工作中，黄钟音高的选择参照李幼平对大晟钟实际测音的结果，即大晟律黄钟标准音高为今小字组 b 音与小字一组 c 音之间。今为译谱方便，采用小字一组 c 音为《风雅十二诗谱》黄钟音高。在宫调方面，从《风雅十二诗谱》各篇谱字来看，十二篇诗谱应均属于“之调体系”。结合黄钟音高（黄钟为 C），将前六篇《小雅》译为 C 宫调式，后六篇《国风》译为 C 商调式。在节奏方面，《风雅十二诗谱》并未标明明确的节奏，仅是一个律吕谱字对应一个诗字，也未提供其他有关节奏的信息。今译谱以研究为目的，故不作过多演绎。在译谱中不设定具体节拍和小节线，以一个诗字对应一个音符，尽量保持诗谱的原貌。

二、 下一步研究设想

通过《风雅十二诗谱》校勘与译谱工作，笔者对这份古代雅乐遗产较以前有了更进一步的认识。从乐谱形态来看，《风雅十二诗谱》确实体现了宋代雅乐理论的诸多特点，但

《诗谱》的创制其实并未严格遵守宋代雅乐理论的规范，如，宋代雅乐理论中“四清声”的设置是为了避免出现五声“迭相陵”的情况，而《诗谱》“四清声”的运用却并未严格遵照这样的创制原则。此外，《诗谱》旋律的创制与诗词的字声调值密切相关，两者之间似乎存在着一定规律，但由于笔者在音韵学、语言学等方面的知识积累不足，能力不够，且又有时间限制，故而无法在硕士论文写作期间作更进一步的探讨。笔者期望今后能够通过系统学习音韵学相关知识，研读乐学、律学及音韵学领域的相关成果，对《风雅十二诗谱》等宋代雅乐乐谱作更为深入的考察。

附录：校勘记

【页一】:“ 丁本 ” 为原刻, “ 傳本 ”“ 张本 ” 皆为补版。故以“ 丁本 ” 为底本。[1]

《鹿鸣》第一章第二十七字“ 好 ”字（下方谱字, 后略）:“ 丁本 ” 谱字不清晰, 依稀为“ 黄 ” 字 ;“ 张本 ”、“ 傳本 ” 清晰可见, 亦作“ 黄 ” 字。今作“ 黄 ”。

【页二】:“ 丁本 ” 为原刻, “ 傳本 ”“ 张本 ” 皆为补版。故以“ 丁本 ” 为底本。

1. 《鹿鸣》第一章第二十八字“ 我 ” 字 :“ 丁本 ” 谱字不清晰, 依稀为“ 姑 ”字 ;“ 张本 ”、“ 傳本 ”清晰可见, 亦作“ 黄 ” 字。今作“ 黄 ”。

2. 《鹿鸣》第二章第三字“ 鹿 ” 字: “ 丁本 ”、“ 张本 ” 谱字漫漶, 无法辩认 ; 张本依稀为“ 蕤 ” 字。参照《诗传遗说》《乐典》《声律通考》三本, 皆作“ 蕤 ” 字。今作“ 蕤 ”。

3. 《鹿鸣》第二章第十二字“ 宾 ” 字 :“ 丁本 ” 谱字不清晰, 依稀为“ 黄清 ” 两字 ;“ 傳本 ” 印墨散开, 无法辨识 ; 张本似为后人描补, 亦作“ 黄清 ” 两字。参照《诗传遗说》《乐典》《声律通考》三本, 皆为“ 黄清 ”。今作“ 黄清 ”。

4. 《鹿鸣》第二章第三十六字“ 敖 ”字 :“ 丁本 ”谱字不清晰, 依稀为“ 黄清 ” 二字 ;“ 张本 ”、“ 傳本 ” 清晰可见, 同为“ 黄清 ” 二字。今作“ 黄清 ”。

5. 《鹿鸣》第三章第八字“ 岑 ” 字 :“ 丁本 ” 谱字漫漶, 无法辨识。“ 张本 ”、“ 傳本 ”清晰可见, 同作“ 姑 ”字。今作“ 姑 ”。

6. 《四牡》第一章第二字“ 牡 ” 字 :“ 丁本 ” 谱字不清晰, 依稀为“ 姑 ” 字 ;“ 张本 ”、“ 傳本 ” 清晰可见, 亦作“ 姑 ” 字。今作“ 姑 ”。

7. 《四牡》第一章第十一字“ 怀 ” 字 :“ 丁本 ”、“ 张本 ” 谱字不清晰, 依稀为“ 应 ” 字 ; 傳本清晰可辨, 亦作“ 应 ” 字。今作“ 应 ”。

8. 《四牡》第一章第十五字“ 靡 ” 字 :“ 丁本 ” 谱字不清晰, 依稀为“ 林 ”字 ;“ 张本 ”、“ 傳本 ”清晰可见, 亦作“ 林 ”字。今作“ 林 ”。

[1] 下方谱字由左至右分别来自“ 丁本 ”、“ 傳本 ”、张本。下同。

9.《四牡》第一章第十六字“监”字：“丁本”谱字不清晰，无法辨认，“张本”、“傅本”清晰可见，皆作“南”字。今作“南”。

10.《四牡》第二章第四字“騑”字：丁本谱字不清晰，依稀为“南”字；“张本”、“傅本”清晰可见，亦作“南”字。今作“南”。

11.《四牡》第二章第六字“啴”字：“丁本”、“傅本”谱字漫漶，无法辨认；“张本”应为后人描补，作“南”字。参照《诗传遗说》《乐典》《声律通考》三本，皆作“南”字。今作“南”。

12.《四牡》第二章第十五字“靡”字：“丁本”为后人补抄，作“太”字；张本、傅本皆谱字漫漶，无法辨认。参照其他版本，《乐典》本为“黄”字，《诗传遗说》《声律通考》《瑟谱》《钟律通考》等本皆作“太”字。今作“太”。

【页三】“丁本”为原刻，“傅本”“张本”皆为补版。故以“丁本”为底本。

1.《四牡》第三章第三字“者”字：“丁本”谱字漫漶，无法辨认；“张本”、“傅本”应为后人描补，皆作“林”字。参照其他版本，《诗传遗说》中该谱字遗漏，《瑟谱》《钟律通考》《声律通考》《乐典》皆为“林”字。今作“林”。

2.《四牡》第三章第十二字“栩”字：“丁本”谱字漫漶，无法辨认；“傅本”依稀为“林”字；“张本”谱字清晰，亦作“林”字。今作“林”。

3.《四牡》第四章第十字“于”字：“丁本”谱字缺笔，应为“南”；“傅本”、“张本”谱字清晰，同为“南”字。今作“南”。

4.《四牡》第四章第十一字“苞”字：“丁本”谱字缺笔，应为“蕤”字；“傅本”、“张本”谱字清晰，同为“蕤”字。今作“蕤”。

5.《皇皇者华》第三章第三字“维”字：“丁本”谱字不清晰，依稀为“应”字；“张本”谱字漫漶，无法辨识；“傅本”相对较清晰，可辩认，为“应”字。参照《诗传遗说》《乐典》《声律通考》三本，同为“应”字。今作“应”。

【页四】“丁本”为原刻，“傅本”“张本”皆为补版。故以“丁本”为底本。

1.《皇皇者华》第四章第十一字“载”字：“丁本”谱字缺笔，应为“蕤”字；“傅本”、“张本”谱字清晰，同为“蕤”字。今作“蕤”。

2.《皇皇者华》第四章第十三字“周”字：丁本谱字不清晰，依稀为“黄”字；“张本”、“傅本”谱字清晰，同为“黄”字。今作“黄”。

3.《皇皇者华》第四章第十六字“度”字：丁本谱字不清晰，依稀为“黄”字；“张本”、“傅本”同为“黄”字。今作“黄”。

4.《鱼丽》第一章第一字“鱼”字：“丁本”谱字印墨散开，无法辨识，但可知为两字。“傅本”、“张本”清晰可辨，同为“黄清”。今作“黄清”。

5.《鱼丽》第三章第十字“酒”字：“丁本”谱字漫漶，无法辨识。“傅本”、“张本”清晰可辨，同为“南”字。今作“南”

6.《鱼丽》第四章第四字“矣”字：“丁本”谱字不清，依稀为“南”字。“傅本”、“张本”清晰可辨，同为“南”字。今作“南”

7.《鱼丽》第六章第三字“有”字：“丁本”原刻谱字漫漶，后人抄补于旁，为“黄”字；“傅本”谱字不清晰，依稀为“黄”字；“张本”似为后人描补，同为“黄”字。参照《诗传遗说》《乐典》《声律通考》三本，皆作“黄”字。今作“黄”。

【页五】“丁本”为原刻，“傅本”“张本”皆为补版。故以“丁本”为底本。

1.《南有嘉鱼》第一章第九字“君”字：“丁本”谱字不清晰，依稀为“林”字；“傅本”、“张本”清晰可辨，同为“林”字。今作“林”。

2.《南有嘉鱼》第一章第十七字“以”字：“丁本”印墨散开，依稀可以辩认为“太清”二字。“傅本”、“张本”清晰可辨，同为“太清”二字。今作“太清”。

3.《南有嘉鱼》第一章第十七字“乐”字：“丁本”谱字应为后人所补，依稀为“黄清”二字。“傅本”谱字印墨散开无法辨识，张本同为“黄清”。参照《诗传遗说》《乐典》

《声律通考》三本，皆作“ 黄清 ”。今作“ 黄清 ”。

【页六】“ 丁本 ” 为原刻，“ 傅本 ”“ 张本 ” 皆为补版。故以“ 丁本 ” 为底本。

1.《南山有台》第一章第十七字“ 乐 ”字 :“ 丁本 ”谱字不清晰，依稀为“ 蕤 ”字 ;“ 傅本 ”、“ 张本 ”清晰可辨，同为“ 蕤 ”字。今作“ 蕤 ”。

2.《南山有台》第二章第一字“ 南 ”字 :“ 丁本 ”谱字不清晰，依稀为“ 黄 ”字 ;“ 傅本 ”、“ 张本 ”清晰可辨，同为“ 黄 ”字。今作“ 黄 ”。

3.《南山有台》第二章第十字“ 只 ”字 :“ 丁本 ”谱字不清晰，依稀为“ 林 ”字 ;“ 傅本 ”、“ 张本 ”清晰可辨，同为“ 林 ”字。今作“ 林 ”。

4.《南山有台》第二章第二十字“ 子 ”字 :“ 丁本 ”谱字不清晰，依稀为“ 姑 ”字 ;“ 傅本 ”、“ 张本 ”清晰可辨，同为“ 姑 ”字。今作“ 姑 ”。

5. <南山有台》第三章第四字“ 杞 ”字 :“ 丁本 ”谱字不清晰，依稀为“ 南 ”字 ;“ 傅本 ”、“ 张本 ”清晰可辨，同为“ 南 ”字。今作“ 南 ”。

6.《南山有台》第五章第十七字“ 乐 ”字 :“ 丁本 ”原刻谱字漫漶，为后人抄补，作“ 蕤 ”字。“ 张本 ”谱字印墨散开，无法辨识。“ 傅本 ”依稀为“ 蕤 ”字。参照《诗传遗说》《乐典》《声律通考》三本，同为“ 蕤 ”字。今作“ 蕤 ”。

【页七】“ 丁本 ”、“ 傅本 ”、“ 张本 ” 皆为补版。三本刻工名相同。今以“ 丁本 ” 为底本。

【页八】“ 丁本 ”、“ 傅本 ”、“ 张本 ” 皆为补版。三本刻工名相同。今以“ 丁本 ” 为底本。

1.《关雎》第二章第二十六字“ 哉 ”字 :“ 丁本 ”谱字不清晰，依稀为“ 中 ”字 ;“ 傅本 ”、“ 张本 ”较为清晰，同为“ 中 ”字。今作“ 中 ”。

2.《关雎》第二章第三十字“ 转 ”字 :“ 丁本 ”、“ 傅本 ”谱字缺笔，应为“ 南 ”字 ;“ 张本 ”缺笔处经后人描补后清晰可辨，同为“ 南 ”字。今作“ 南 ”。

3.《关雎》第二章第三十一字“反”字：“丁本”、“傅本”谱字不清晰，依稀为“无”字；“张本”经后人描补后清晰可辨，同为“无”字。参照《诗传遗说》《乐典》《声律通考》三本，皆作“无”字。今作“无”。

4.《关雎》第三章第七字“采”字：“丁本”谱字缺笔，应为“南”字；“傅本”、“张本”较为清晰，同为“南”字。今作“南”。

5.《关雎》第三章第十五字“又”字：“丁本”、“张本”皆作“太”字；傅本似缺笔，应同为“太”字。参照《诗传遗说》《乐典》《声律通考》三本，同为“太”字。今作“太”。

6.《关雎》第三章第十七字“参”字：“丁本”、“傅本”谱字缺笔，应为“太”字；“张本”缺笔处经后人描补后清晰可辨，同为“太”字。今作“太”。

7.《葛覃》第二章第十字“叶”字：“丁本”谱字不清晰，依稀为“南”字；“傅本”、“张本”较为清晰，同为“南”字。今作“南”。

8.《葛覃》第二章第十一字“莫”字：“丁本”谱字不清晰，依稀为“南”字；“傅本”谱字漫漶，无法辨识；“张本”谱字亦不清晰，依稀为“南”字。今作“南”。

【页九】“丁本”为原刻，“傅本”“张本”皆为补版。故以“丁本”为底本。

1.《葛覃》第二章第二十字“绤”字：“丁本”谱字不清晰，依稀为“姑”字；“傅本”、“张本”较为清晰，同为“姑”字。今作“姑”。

2.《卷耳》第一章第二字“采”字：“丁本”谱字不清晰，依稀为“姑”字；“傅本”、“张本”清晰可辨，同为“姑”字，今作“姑”。

3.《卷耳》第四章第五字“我”字：“丁本”谱字不清晰，依稀为“黄”字；“傅本”、“张本”清晰可辨，同为“黄”字，今作“黄”。

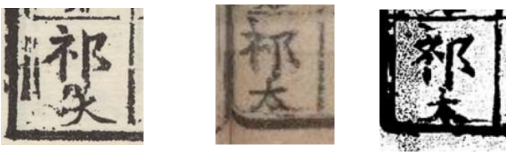
4.《卷耳》第四章第六字“马”字：“丁本”原刻谱字漫漶，后人用朱笔描补。作“姑”字；“傅本”、“张本”清晰可辨，同为“姑”字，今作“姑”。

5.《卷耳》第四章第十五字“吁”字：“丁本”谱字漫漶，无法辨识；“傅本”、“张本”清晰可辨，同为“无”字，今作“无”。

【页十】“丁本”为原刻，“傅本”“张本”皆为补版。故以“丁本”为底本。

1.《鹊巢》第二章第一字“维”字：原刻谱字缺笔，后人用朱笔描补，作“黄”字；“傅本”、“张本”清晰可辨，同为“黄”字，今作“黄”。

2.《鹊巢》第二章第十字“子”字：原刻谱字缺笔，后人用朱笔描补，作“黄”字；“傅本”、“张本”清晰可辨，同为“黄”字，今作“黄”。



3.《采蘩》第三章第十一字“祁”字：“丁本”原刻谱字漫漶，为后人抄补，作“大”字；“傅本”、“张本”皆作“太”字。据题名下注宫调可知该篇为“无射清商”，即无射均商调式。该均所用七律为：黄钟、太簇、姑洗、仲吕、林钟、南吕、无射，可见谱中有太簇而无大吕。姑从“傅本”、“张本”，今作“太”。

【页十一】“丁本”整页均为后人补抄；“傅本”、“张本”则为补版。相比“张本”傅本年代更早，且描补较少，故以“傅本”为底本。

【页十二】“傅本”、“张本”为原刻，“丁本”为补版。

参考文献

著作类:

[1] 汉书 [M].北京:中华书局,1962.
[2] 晋书[M].北京:中华书局,1974.
[3] 旧唐书[M].北京:中华书局,1975.
[4] 大唐开元礼[M].北京:民族出版社,2000.
[5] 宋史[M].北京:中华书局,1977.
[6] 诗序[M]//孔颖达撰,阮元校刻.十三经注疏:毛诗正义.北京:中华书局,2009.
[7] 郑玄.礼记注[M]//孔颖达撰,阮元校刻.十三经注疏:礼记正义.北京:中华书局,2009.
[8] 郑玄.仪礼注[M]//孔颖达撰,阮元校刻.十三经注疏:仪礼注疏.北京:中华书局,2009.
[9] 朱熹著;黄干[榦]编.仪礼经传通解[M].中华再造善本影印宋嘉定十年南康道院刻元明递修本.北京:北京图书馆出版社,2006.
[10] 朱熹著;黄干[榦]编.仪礼经传通解正续编[M].影印宋刊元明选修本.北京:北京大学出版社,2012
[11] 黎靖德编;王星贤点校.朱子语类[M].北京:中华书局,1986.
[12] 王应麟.玉海[M].江苏:江苏古籍出版社,2007:1951.
[13] 郑樵.通志[M].北京:中华书局,1987.
[14] 朱鉴.诗传遗说[M].清康熙通志堂刻通志堂经解一百四十种本,1680.
[15] 熊朋来.瑟谱 [M]//钱仪吉辑.经苑[M].清同治七年刻本.台湾:大通书局,1970.
[16] 季本.乐律纂要[M].明嘉靖十八年宋楫刻本影印版.
[17] 倪复.钟律通考 [M].文渊阁四库全书影印版.
[18] 黄佐.南雍志[M].台湾:伟文图书出版社,1976.
[19] 胡彦昇.乐律表微 [M].文渊阁四库全书影印版.
[20] 黄宗羲著;全祖望补修;陈金生,梁运华点校.宋元学案[M].北京:中华书局,1986.
[21] 戴长庚.律话[M].清道光十三年吾爱书屋刻本影印版.
[22] 邱之稑.律音汇考[M]. 浏阳礼乐局 1911 年刊印本.
[23] 陈澧.声律通考[M].番禺陈氏东塾丛书本.
[24] 诗经古谱[M].光绪三十四年京师学部图书局石印本.
[25] 钱仪吉辑.经苑[M].清同治七年刻本.台湾:大通书局,1970.
[26] 四库全书总目[M].乾隆六十年浙江刻本影印本.北京:中华书局,1965.
[27] 陈澧.声律通考[M].番禺陈氏东塾丛书本.1860.
[28] 王光祈.中国音乐史[M].北京:音乐出版社,1957.
[29] 中央音乐学院中国音乐研究所.中国古代音乐书目（初稿）[G].北京:音乐出版社,1961.
[30] 赵如兰.Song Dynasty Musical Sources and Their Interpretation[M].Harvard University Press.1967.
[31] 杨荫浏.中国古代音乐史稿(下)[M].北京:人民音乐出版社,1981.
[32] 中国古籍善本书目编辑委员会编.中国古籍善本书目:经部[M].上海:上海古籍出版社,1989.
[33] 夏野.中国古代音乐史简编[M].上海：上海音乐出版社, 1989.
[34] 金文达.中国古代音乐史[M]. 北京：人民音乐出版社.1994.

[35] 中国艺术研究院音乐研究所资料室编.中国音乐书谱志[G].北京：人民音乐出版社, 1994.
[36] 李学勤,吕文郁主编.四库大辞典[M].吉林:吉林大学出版社,1996.
[37] 杨天宇.礼记译注[M].上海:上海古籍出版社,2004.
[38] 马承源主编.上海博物馆藏战国楚竹书(四)[M].上海:上海古籍出版社,2004.
[39] 李民,王健.尚书译注[M].上海:上海古籍出版社,2004.
[40] 李梦生.左传译注:下[M].上海:上海古籍出版社,2004.
[41] 朱谦之.中国音乐文学史[M].上海:上海世纪出版集团,2006.
[42] 刘再生.中国古代音乐史简述（修订版）[M].北京：人民音乐出版社, 2006.
[43] 马承源著;陈佩芬,陈识吾编.马承源文博论集[M].上海:上海古籍出版社,2007
[44] 施议对.词与音乐关系研究[M].北京：中华书局, 2008.
[45] 杨晓霭.宋代声诗研究[M].北京:中华书局,2008.
[46] 张师勋著,朴春妮译.韩国音乐史(增补)[M].北京:中央音乐学院出版社,2008.
[47] 刘崇德.中国古代曲谱大全[M].辽宁：辽海出版社, 2009.
[48] 袁同礼.袁同礼著书目汇编, 第一册[M].北京：国家图书馆出版社,2010.
[49] 修海林.中国古代音乐教育[M].上海:上海教育出版社,2011.
[50] 林萃青.宋代音乐史论文集：理论与描述[C].上海：上海音乐学院出版社, 2012.
[51] 罗艺峰.中国音乐思想史五讲[M].上海：上海音乐学院出版社, 2013.
[52] 孔广森.大戴礼记补注[M].北京:中华书局,2013
[53] 冯文慈.中外音乐交流史:先秦-清末[M].北京:人民音乐出版社,2013.
[54] 王小盾.中国音乐文献学初阶[M].北京：北京大学出版社, 2014.
[55] 葛兆光.中国思想史(第 2 版) [M].上海:复旦大学出版社,2016.
[56] 张之洞编撰,范希曾补正.书目答问补正[M].北京:中华书局,2018.
[57] 乔秀岩,叶纯芳.文献学读书记.北京:三联书店.2018.

论文类：

[1] 黄翔鹏.曾侯乙钟、磬铭文乐学体系初探[J].音乐研究,1981(01):24-55.
[2] 冯文慈.汉族音阶调式的历史记载和当前实际——维护音阶调式思维的传统特点[J].中央音乐学院学报,1981(03):6-18.
[3] 黄翔鹏.雅乐不是中国音乐传统的主流[J]. 人民音乐,1982(12):11-12.
[4] 吉联抗."诗乐"小辨[J].音乐研究,1983(04):97-98.
[5] 郑祖襄.宋代燕乐调的变迁[J].交响.西安音院学报,1985(04):6-10.
[6] 夏野.唐代风雅十二诗谱的节奏问题[J].音乐研究,1987(04):11-12.
[7] 黄翔鹏,张振涛.中国传统音乐煞声问题的乐学理论研究[J].中国音乐学,1989(01):34-48..
[8] 陈应时.也谈"左旋"和"右旋"[J].交响.西安音乐学院学报,1992(03):11-14.
[9] 黄翔鹏."左旋"、"右旋"及其顺、逆[J].交响.西安音乐学院学报,1993(02):10.
[10]黄翔鹏 ,张振涛."之调称谓"、"为调称谓"与术语研究——兼谈曾侯乙编钟的乐制[J].中国音乐,1995(02):17-18.
[11]李幼平.大晟钟与宋代黄钟标准音高研究[D].中国艺术研究院,2000.79
[12]王小盾,陈应时.唐传古乐谱和与之相关的音乐文学问题[J].中国社会科学,2000(05):166-176+208.

[13]李方元.宋史乐志研究[D]扬州大学，2001.
[14]葛晓音.四言体的形成及其与辞赋的关系[J].中国社会科学,2002(06):151-161+207-208.
[15]惠吉兴.仪式的意义——宋代学者论礼的起源与内涵[J].现代哲学,2003(01):95-102.
[16]王洪军.钟律四书之钟律考[J].黄钟(中国.武汉音乐学院学报),2004(03):70-75+63.
[17]张红梅.三种南宋传世乐谱的宫调研究[D].中央音乐学院,2006.
[18]张振涛.风起田野——杨荫浏与中国艺术研究院音乐研究所的民间音乐考察[J].星海音乐学院学报，2007（04）：19-29
[19]郑俊晖.朱熹音乐著述及思想研究[D].福建师范大学,2007.
[20]吴志武.朱载堉的《乡饮诗乐谱》研究——为纪念朱载堉诞辰 470 周年而作[J].天津音乐学院学报,2007(01):51-61.李自浩.浅析陈澧《声律通考》要旨[J].中国音乐学,2007(04):14-17.
[21]漆明镜.《魏氏乐谱》解析[D].上海音乐学院,2009.
[22]王小盾.论汉文化的“诗言志,歌永言”传统[J].文学评论,2009(02):19-26.
[23]田耀农.宋代宫廷雅乐乐器与乐队考[J].艺术评论,2010(03):90-96+89.
[24]吴志武.中国古代四种《诗经》乐谱及其东传韩日研究[J].文化艺术研究,2010,3(05):129-137.
[25]项阳.一把解读雅乐本体的钥匙——关于邱之稑的《丁祭礼乐备考》[J].中国音乐学,2010(03):18-28.
[26]罗琼. 宋代郊庙歌辞研究[D].首都师范大学,2011.
[27]胡劲茵.追古制而复雅正:宋初乐制因革考论[J].学术研究,2011(07):122-129.
[28]徐利华. 宋代雅乐乐歌研究[D].南开大学,2012.
[29]李婷婷.“杜夔传旧雅乐四曲”考[J].齐鲁学刊,2012(01):111-115.
[30]徐蕊.中声与钟声——北宋雅乐的中声音乐观与钟声实践[J].中国音乐学,2013(04):37-40+46.
[31]吴志武.康熙十四律的乐器实践——以《诗经乐谱》为例[J].音乐研究,2013(04):76-88.
[32]罗旻. 宋代乐府诗研究[D].北京大学,2013.
[33]项阳.俗乐的双重定位:与礼乐对应/与雅乐对应[J].音乐研究,2013(04):89-106.
[34]张振涛.工尺谱字原始[J].中国音乐学,2013(04):68-82.
[35]邱源媛.宋代宫廷雅乐的复古之风[J].故宫博物院院刊,2013(03):93-107+160.
[36]杨成秀. 思想史视域下的北宋雅乐乐论研究[D].上海音乐学院,2014.
[37]叶纯芳.朱熹《仪礼经传通解》对《礼记》经、传的界定[J].哲学门,2014(1).
[38]吴志武.汪绂《乐经或问》中的诗乐谱研究——兼及《乐经律吕通解》[J].星海音乐学院学报,2016(03):69-79.
[39]李少鹏,孙赫男.《仪礼经传通解》版本考略[J].古籍整理研究学刊,2016(05):36-42.徐利华.宋代雅乐乐歌文体特征及其成因探析[J].中国韵文学刊,2016,30(01):32-39+56.
[40]李宏锋.《瑟谱 · 诗新谱》的宫调应用特点——兼谈传统雅乐遗产的现代价值[J].浙江艺术职业学院学报,2016,14(01):75-91+96.杨影子.宋代以降《风雅十二诗谱》的版本谱系研究[D].湖南师范大学,2018.40-52
[41]项阳. 从乐文化的逻辑起点讲清楚中国音乐理论话语[N]. 中国文化报,2018-01-12(003).
[42]张红梅.《风雅十二诗谱》的版本校勘与谱字考订[J].鲁东大学学报(哲学社会科学版),2019,36(02):73-78.
[43]谷杰.宋元诗乐中的“无射清商”探源[J].中国音乐学,2019(01):18-28.

致谢

选择古乐谱作为硕士论文的研究对象对我来说是一个非常大的挑战。由于基础薄弱，写作初期常常因为在文献阅读和乐谱分析方面能力的不足，而陷入深深的焦虑和沮丧中。幸运的是，伴随着日复一日的学术训练，我的学习能力不断提高，也渐渐地开始享受思考与写作带来的乐趣。回首整个写作过程，对我而言最为宝贵的，我想应该是阅读兴趣的培养与思维能力的提升，这也使我开始将学术研究视为自己的人生目标。虽然硕士阶段的学习即将告一段落，但我想我的学术之旅才刚刚开始。

感谢我的导师王晓俊教授一直以来对我的教导和鼓励。

感谢音乐学系的各位老师在我写作期间给予的宝贵建议。

感谢宫宏宇老师为我提供英国学者毕铿有关《风雅十二诗谱》研究的论文及馆藏信息。

感谢我的家人对我的理解与支持。

最后，我想对所有在这次疫情中默默奉献的人表达最真挚的感谢和最崇高的敬意！